



GLI STRUZZI 354

Franco Fortini

Verifica dei poteri

Scritti di critica e di istituzioni letterarie



EINAUDI



Indice

Premessa

Verifica dei poteri

Parte prima L'istituzione letteraria

- I. Erotismo e letteratura
- II. Verifica dei poteri
- III. Precisazioni
- IV. Astuti come colombe
- V. Istituzioni letterarie e progresso del regime
- VI. Due avanguardie
- VII. Avanguardia e mediazione
- VIII. Scritto e parlato

Parte seconda La condizione di ospite

- I. Le mani di Radek
- II. Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo
 - a) Brecht e l'origine dei Fronti Popolari
 - b) Palais de la Mutualità, 1935

Appendice Bertolt Brecht: Intervento al I Congresso internazionale per la difesa della cultura, Parigi 1935

 - c) Al di là del mandato sociale
- III. Difesa del cretino

Parte terza Di alcuni critici

- I. Leggendo Spitzer

Appendice: due lettere di Spitzer
- II. Mimesis
- III. Deus absconditus

- IV. Lukács in Italia
- V. Lukács giovane
- VI. Il passaggio della gioia

Parte quarta Per alcuni libri

- I. Per Herzen
- II. Rileggendo Pasternak
Poscritto
- III. Note su Proust
 - a) Proust critico
 - b) Traducendo *La fuggitiva*
- IV. Tolstoj, il padrone e il bracciante
- V. Gli uomini di Kafka e la critica delle cose
- VI. Due ritorni
- VII. Brecht o il cavallo parlante
 - a) Istruzioni per il *Romanzo da tre soldi*
 - b) *Storie da calendario*
 - c) Lettura di alcune poesie
 - d) Il cavallo parlante
- VIII. Lo spettro cinese

Appendice

Prefazione alla prima edizione (1965)

Prefazione alla seconda edizione (1969)

A più di venticinque anni dalla sua composizione, ripubblico un libro edito nel 1965. Nel decennio successivo quel libro ebbe la sua parte in un movimento di pensieri e in mutazioni ancora oggi povere di documenti e verifica. Anche perché, come si sa, verifica vera più che nelle pagine degli storici si dà nell'azione sul presente.

Questa edizione riproduce l'ultima, del 1974, omessa solo la nota giustificativa dei mutamenti apportati alla prima. Per consiglio di amici restituisco invece quale era nella prima stampa e col titolo di allora (Lukács in Italia) uno scritto già comparso nel 1959 su «Officina». A partire dalla seconda ristampa, ne erano rimasti soltanto i due ultimi paragrafi, col titolo Lukács, Adorno e il privilegio del lettore. Mi si è detto che, sebbene concluse trent'anni fa, quelle considerazioni sulla fortuna del pensatore ungherese nella nostra nazione non sarebbero ancora oggi del tutto prive di interesse.

La prefazione alla prima edizione continua a sembrarmi opportuna; e quella alla seconda, del 1969, documenta i mutamenti poi sopraggiunti, le somiglianze, la permanenza degli ostacoli e dei conflitti. Tuttavia il tempo trascorso da allora mi consiglia di situarle, l'una e l'altra, in una Appendice.

Per la redazione degli indici ringrazio Pia Mondelli.

Verifica dei poteri

I commissari della Nobiltà... esprimevano
il timore che la verifica de' poteri in comune
tirasse con sé la deliberazione in comune.

A. MANZONI, *La Rivoluzione francese del 1789*, III.

Parte Prima

L'istituzione letteraria

I.

Erotismo e letteratura

Sarebbe possibile che la rappresentazione erotica «non fosse giudicata in maniera diversa da qualsiasi altra rappresentazione»? Non più impossibile (secondo un *incipit* spesso ricordato, sia per la sua parte di verità, sia, e più, per quella di errore che lascia intravedere) d'una lettura critica della *Commedia* compiuta come fosse una qualsiasi altra opera poetica. Il guaio è che così rischia di sfuggire al lettore proprio uno dei caratteri specifici dell'opera dantesca, la sua attitudine ad appartarsi e a lasciarci andare, «solo sguardando». Quando si rappresenti l'erotismo come una qualsiasi altra cosa, quel che se ne va è proprio l'erotismo.

In una società di repressione generalizzata, quella specifica dell'erotismo è la più vistosa quindi presumibilmente la meno importante. L'erotismo è il più vulgato e riconosciuto dei tabù. Si carica indirettamente di tutto il rigore di tanti altri divieti e ne diventa lo schermo. Ogni società relativamente rigida tende probabilmente a stabilire una scala di visibilità dei divieti. Solo se ha posto nel sessual-erotico tutta la propria capacità di ipocrisia, può una società fingere di temere per le proprie istituzioni dalla sfrenatezza o dalla licenza. E quanto fra noi sembra accadere. Prima prova della ingenuità degli apostoli d'una rivoluzione sessuale, i veri conservatori non chiedono di meglio che ricever battaglia sul terreno del costume: purché sia punto d'arrivo, non di partenza.

Medea non ammazzi in scena, è valido precetto di poetica non di erotica. Per esser più precisi: erotica e poetica fanno un uso diverso delle figure o metafore. Si vuol dire che la pornografia o il film cochon o lo strip-tease o qualsiasi altra forma di eccitazione erotica hanno le loro ottime ragioni di esistere ma a condizione di poter esplicitare tutto il loro potere, sospinger occhi e mani, sciogliere comportamenti sessuali collettivi. Altrimenti rientrano (come è di fatto) in quelle forme semi-patologiche di erotismo che recitando la repressione senza mai giungere all'ultimo atto (nemmeno a quello del *Tristano*), cioè al rovesciamento della repressione, come fanno invece certe cerimonie tribali. Altro è l'ostacolo a qualcosa e il ritardo di qualcosa; e altro l'ostacolo e il ritardo che dimenticano il proprio oggetto pur avendolo sempre vicino. Le sublimazioni parziali sono le peggiori. Malafede per malafede, quella propriamente detta artistica e poetica avrà il vantaggio di adempiersi correttamente. Di essere nei suoi termini compiutamente consumabile. È una effigie. La rappresentazione artistica e poetica autentica non induce alcuna sorta di lacrimazione, né comportamenti, se non molto lentamente mediati. Ogni arte, si sa, dice sempre altro da quel che sembra dire è suo oggetto non è affatto la «realtà della

vita» (questa tenace e forse necessaria illusione naturalistica¹ di cui parla l'inchiesta) ma la *verità* della vita. Che è tutt'altro. E perché l'ostacolo, da Freud se non identificato almeno intravisto come necessaria componente della libido (e v'ha chi sostiene non darsi erotica senza violazione di tabù)², non si trasferirebbe anche, clandestinamente, nelle rappresentazioni più liberatrici? Si può infatti pensare che i tabù connessi alla rappresentazione erotica possano attenuarsi grandemente o sparire. Con l'impiego delle odierne tecniche di condizionamento sarebbe certo possibile controllare le reazioni delle masse e condurle ad accettare non soltanto la rappresentazione letteraria o teatrale ma giornalistica, televisiva e cinematografica di tutti i particolari di quello che il codice chiama congresso carnale. Fra qualche anno, sulla «Domenica del Corriere»... D'altronde basta rammentare il veloce spostamento, avvenuto sotto i nostri occhi, del confine del lecito. Bisogna esser davvero molto candidi per credere di esorcizzare a così buon mercato il nostro bisogno di oscurità.

Non direi che nella letteratura contemporanea l'erotismo sia poi sentito come qualcosa di «sano, di necessario, di naturale e di religioso» (serie di equivalenze oltretutto contraddittorie). E dovunque mi volga sempre meno leggo l'esaltazione della salute, o della natura, e insomma della immediatezza, grande mito decadente, vulgato a destra e a sinistra, da gesuiti progressisti come da post-marxisti ottimisti e da radical-liberali di varia origine. Né potrebb'essere diversamente quando le due più intrepide antropologie della nostra età, la marxista e la freudiana, si fondano sulla nozione di falsa coscienza.

Si ha insomma l'impressione che la maggiore libertà sessuale del presente, di cui si va discorrendo, sia in vero appena una maggiore agevolazione ai commerci sessuali, una tolleranza più diffusa ed una decisa scelta della banalità. Per aversi una «ragionevolezza» dell'eros che non fosse cinismo sarebbe necessario che la morale erotica apparisse alla luce del giorno e si integrasse, o cominciasse ad integrarsi, al mondo del nonerotismo, cioè della produzione e del lavoro. Invece avviene soltanto il contrario: che la «ragionevolezza» produttiva determina (e sempre più deforma) l'erotica. Non ingannino cinema o pubblicità né si scambino alcuni limitati settori (come l'ambiente alto-borghese o artistico) con la realtà d'una società produttiva. Negli uffici e nelle fabbriche, almeno da noi, la rimozione pubblica dell'erotico e il suo contenimento repressivo nella sfera del privato fanno permanere forme davvero arcaiche di tensione sessuale-erotica (dall'atmosfera intensamente erotica degli uffici di cui ci parla giustamente un sociologo francese, alla famosa scurrilità di linguaggio di certi gruppi operai, soprattutto femminili, sul luogo di lavoro). Altro che libertà o ragionevolezza. E questo non è che un caso, il più evidente, del ritardo della cultura dei sentimenti o delle passioni sulla cultura dell'informazione e dell'intelligenza; ritardo che l'attuale fase di sviluppo della società capitalistica sembra voler mantenere.

Lo conferma la contraddizione straordinaria fra il tipo di cultura cui allude l'abbigliamento della media impiegata milanese e quello di cui la medesima

¹ Questo scritto è risposta ad un'inchiesta della rivista «Nuovi Argomenti».

² Georges Bataille.

testimonia, non appena apra bocca, con le sue scelte lessicali e ideologiche. Fuor del luogo di lavoro, nel tempo libero, anche e più fioriscono una erotica ed un'etica sessuale che è anche etica produttiva e del profitto: con gli orari delle migrazioni settimanali e stagionali, i mezzi di locomozione e di comunicazione e così via. Non so, ad esempio, se sia stato rilevato il precetto della esogamia aziendale in regime neocapitalistico, onde i commerci sessuali fra impiegati della medesima impresa o ditta sono avvertiti come qualcosa che è meglio evitare o che è apertamente riprovato dalle pupille dei dirigenti. Così, a sera, i giovani maschi della Banca X o della grande industria Y fuggono l'incesto e traversano la foresta cittadina verso i cancelli d'uscita d'altre industrie o di altre banche.

Insomma la direzione del mutamento sembra andare da forme arcaiche, di forte pressione e quindi di forte tensione erotica, a forme di libertà mistificata che recitano il copione dell'erotismo ma in realtà alludono ad altro: ambizione, invidia, potere, vanità. Come nel mondo della produzione e del profitto l'etica feudale o mercantile è stata sostituita dalla ragionevolezza borghese, e oggi dai consigli delle campagne di *good will*, così l'erotica è alla portata di tutte le coscienze, democratica e insapore come i polli e i settimanali nutriti artificialmente. Pur così indebolita, l'idea di peccato della tradizione cristiana sembra, al confronto, difendere una meno mistificata libertà.

Chiarissimo allora il rapporto fra repressione social-economica nel mondo del profitto (ossia regime di classe ed assenza di democrazia nelle scelte da cui dipendono produzione e consumi e finalmente nelle scelte massime da cui dipendono i destini collettivi) e apparente non-repressione e licenza (apparenti e, in realtà, invilite) nel mondo dell'erotica. Tutta la *pruderie* ufficiale o clericale, la censura e le sue buffonate, sono un elementare e persino rozzo stratagemma, una scaramuccia di retroguardia nella quale si sono lasciati invischiare, complici dunque, gli uomini del «progresso».

Si che, oggi, per me, chi va predicando libertà sessuale è poco meno che un reazionario. Fossi coerente, non dovrei muovere un dito né mettere una firma per prolungare il ridicolo tiro alla fune fra clericali e antifascisti, alibi di contrasti che non si vogliono pienamente riconoscere e affrontare³. Occorre rammentare che un secolo fa l'epiteto di borghese equivaleva a severità, moralismo, filisteismo, buonsensismo, ordine morale, mentre oggi il neoborghese (nelle società industrialmente progredite e in quella parte d'Italia che tale è), si dice assai liberale nelle cose del sesso, legge i libri più «spinti», ride della censura, tollera che sua figlia faccia uso di parole poco cattoliche, ama soltanto le arti di avanguardia e così via? Una tale tolleranza nelle cose del sesso è ormai resa possibile dalla certezza dell'efficacia dei veri tabù, quelli economico-sociali. Negli ultimi e più sanguinosi giorni della guerra di indipendenza algerina, un mio conoscente francese, già militante di sinistra e attivo sostenitore della causa algerina, mi veniva accusando di «stalinismo» per aver io interpretato con

³ È tutto un caso – di cui l'Italia ha fatto esperienza per oltre un decennio ma che in Francia, sotto la Terza Repubblica, era durato molto più a lungo – di sistematico occultamento degli antagonismi di classe autentici sotto contrasti apparenti.

termini del linguaggio politico un film come *Marienbad*. «Non capisci, - mi diceva, - si può fare all'amore e poi, dieci minuti dopo, essere in strada e *se battre avec les flics*, e le due cose sono distinte, è un abuso del linguaggio e un abuso intellettuale confonderle o tentare di ridurle a unità». Capivo benissimo. E gli esempi erano stati scelti con una notevole precisione. Bastava aprire un giornale e la pratica della dissociazione era lì, raccontata e propagandata un giorno dopo l'altro. La società di cui sto parlando si fonda sulla dissociazione istituzionalizzata, tutti lo sanno; e se la si combatte, non è per ricostruire la fittizia unità della persona borghese, ma perché oggi l'ideologia capitalistica non persegue più quella unità, ma stabilizza, fissa, *solo* le funzioni separate, le separazioni funzionali che la difendono.

Bisogna cioè dare il senso più letterale e più forte ad alcune frasi di Marx: non solo a quella che dice: «Il rapporto immediato naturale, necessario dell'uomo con l'uomo, è il rapporto del maschio con la femmina», ma a questa, dai medesimi *Manoscritti*: «La proprietà privata non sa fare del bisogno grossolano un bisogno umano; il suo idealismo è l'immaginazione, l'arbitrio, il capriccio». Ecco la più precisa definizione dell'erotica invilita, della «natura putrefatta», come dice, ancora, Marx: immaginazione, arbitrio e capriccio immeschinati e ridotti, che fan pensare a quei manuali da pochi *cents* dove con austero linguaggio scientifico si insegnano a disperate coppie di coniugi americani le manipolazioni che dovrebbero rimediare alla loro frigidità.

Nella letteratura contemporanea, la presenza dell'erotismo non si intende se non la si vede come pretesa contrapposizione di una «verità» (quella della dissociazione fra erotismo e «altra» vita, o quella che nega ogni «altra» vita fuor dell'erotismo) alla «falsità» dell'industria ideologica che vorrebbe mediare sesso, erotismo, e amore ed affermare una ipocrita unità dell'esistenza umana. Quanto più cinema, Tv, pubblicità e moda suggeriscono proposte erotiche nella sola forma oggi praticabile, e purtroppo necessaria, cioè come scissione e fuga dalla propria identità, tanto più si schierano, di fatto, a protezione dell'ultima nozione unitaria, quella di «amore». Ecco perché la letteratura, finché continua a credere sua principale missione *opporsi* ai miti di massa e non già *educare* quella massa medesima (ossia nella misura in cui è snobismo al servizio del privilegio e perpetua ricostituzione di una ideologia per dirigenti), si trova costretta da mezzo secolo a ripetere due atteggiamenti: l'uno è quello che vede l'erotismo come spreco, scialo, rovello, vanità, disprezzo, crudeltà, coazione a ripetere, regressione o cinismo; l'altro è quello che ne fa una forma privilegiata di conoscenza e di rivelazione, «nera» o «bianca». Ognuno vedrà da sé quali nomi di autori rubricare sotto quei due atteggiamenti. Naturalmente questi non hanno a che fare con la verità più di quanto non vi avessero a che fare sadismi settecenteschi o sentimentalismi romantici. E fra poco, quanto più il «nero» erotico trapassa nel cinema, gli scrittori verranno riscoprendo il «rosa».

Bisogna, in conclusione, rifiutare qualsiasi ottimismo razionalista e libertario verso l'erotica come anche verso ogni impresa disalienante che non si proponga di passare per l'eterna porta stretta del mistero dei misteri, quello della *economia politica* e della

sua *critica pratica*; rifiutare ogni operazione ai vertici, cioè ogni impresa di avanguardie sessuali, e ogni riformistica discesa del costume erotico dai certi illuminati a quelli presupposti retrogradi; accettare senza facili rimedi le miserie e le catene, le miserabili catene dell'erotismo contemporaneo come una delle condizioni di coscienza necessarie a perseguire, nella organizzata, inflessibile e, in questo senso, «scientifica» trasformazione del rapporto uomo-natura, quella diminuzione delle tracce del peccato originale in cui – secondo la profonda parola di Baudelaire⁴, paradossale nella sua formulazione e quindi oggetto di sbadata esaltazione o frettoloso scherno da parte dei cattolico-sessuali o dei razional-liberti – solo può consistere il progresso, così personale e presente come collettivo e futuro.

1961.

⁴ «Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel» (*Mon cœur mis à nu*, LIX). Non mi stupisco di leggere questa medesima citazione baudelairiana in *Eros e civiltà* di H. Marcuse. Quel che distingue H. Marcuse dagli innumerevoli che predicano contro la repressione degli istinti è la chiara coscienza che ogni «anticipo» individuale, dunque non «politico», cerca «un principio della realtà non repressivo» nel passato, alla C. Jung o in una fantasticheria d'avvenire, senza guida storica.

II.

Verifica dei poteri

1. I luoghi dell'opinione e del gusto letterario sono stati sorpresi nel giro di pochi anni dall'insorgere ed estendersi di forme per noi nuove di industria della cultura che hanno mutato aspetto e funzione ai tradizionali organi di mediazione fra scrittori e pubblico, come l'editoria, le librerie, i giornali, le riviste, i gruppi politici e d'opinione. Alla motorizzazione la società letteraria ha resistito anche meno dei nostri storici centri urbani. Gli scrittori non hanno saputo adattarsi, cioè reagire all'ambiente, come i loro colleghi stranieri di più vecchia modernità. Gli elementi più arretrati della società italiana contribuiscono poi ad addolcire la brutalità del trapasso, che così perde qualsiasi valore pedagogico. A differenza di quanto accadde nella Parigi di cento o cinquant'anni fa o in età più recente negli Stati Uniti (e, sebbene con tutt'altra motivazione, nell'Unione Sovietica dello stalinismo), l'asservimento esplicito dell'intellettuale e dell'artista, e quindi del critico, agli interessi della classe dominante nella fase dell'industria culturale di massa non ha avuto da noi una fase tragica. «Lo sfruttamento palese, senza pudore e senza viscere» che trasforma «il poeta, lo scienziato» in «lavoratori salariati», secondo il vecchio Manifesto, trova ogni giorno chi gli rida «viscere» e «pudore».

Come non c'è stata una emigrazione antifascista negli scrittori italiani paragonabile a quella tedesca o spagnola, così l'industria culturale dello scorso decennio ha trovato mille forme per mantenere l'illusione della indipendenza critica. Perfino i blocchi politici vi hanno contribuito. Assorti negli immobili conflitti di tendenza, taluni intellettuali e critici hanno potuto credere, per attimi, di assumere da noi il medesimo ruolo che avevano ancora e per poco, in Francia, i Sartre, i Camus, i Mauriac; in Francia dove, pur nella generale decadenza della élite letteraria e critica, l'organizzazione e la stratificazione degli strumenti culturali dura quasi immutata da tanto tempo che autori e critici la considerano una verità di natura, come fosse il corso della Loira. Da noi invece, fino ad ieri almeno, molti critici militanti credevano ancora di correre con la maglia del marxismo e dello spiritualismo cattolico e non sapevano di aver già stampato, sulla schiena, il nome di una ditta di tubolari della cultura o di dentifrici letterari.

Non vogliamo qui tener conto dei critici a un tanto al rigo, più o meno consapevolmente corrotti [...] tuttavia la massa di pennivendoli scadenti e corrotti crea lo sfondo [...] degli oggetti delle nostre considerazioni [...]. Né la posizione del critico di vocazione verso la letteratura contemporanea né la posizione del vero scrittore verso

la critica contemporanea possono restar immuni dagli influssi esercitati da questo sfondo: esso determina, che essi ne abbiano coscienza o no, l'atmosfera della reciproca valutazione complessiva¹.

Il saggio che contiene queste parole è del 1939. Non ha perduto nulla della sua attualità. Solo questi nostri ultimi anni mostrano anzi da noi, con estrema chiarezza, che «l'irrequieto oscillare tra il modo astrattamente contenutistico (sociale e politico) e un modo soggettivistico e formalistico di considerare la letteratura è un moto apparente e non già una feconda evoluzione» e che «l'indagine sociologica della letteratura non può dunque indicare, nemmeno alla critica, una via d'uscita dall'angusto soggettivismo estetizzante»². Perché in verità oggi nel linguaggio critico assistiamo tanto *alla formalizzazione dell'indagine sociologica* (le classificazioni di provenienza sociologica, che sono una preziosa attrezzatura per il momento filologico-linguistico, tendono a perdere memoria della propria origine, a costituirsi in categorie critiche come ad esempio i «piani» linguistici, le «scelte» semantiche, le «aree», ecc.) quanto, inversamente, *alla sociologizzazione e alla pedante classificazione pseudoscientifica dell'inverificabile vitalismo* o dell'intuizionismo ricorrente che, vergognoso della propria nudità culturale, veste ora (ma come mezzo secolo fa) panni di provenienza positivista, presi a prestito dalla terminologia delle *sciences humaines*. Naturalmente c'è sociologia e sociologia, c'è formalismo e formalismo; altro è il sociologismo di un Barthes, altro quello imparato da anziani desiderosi di ringiovanire o da giovani desiderosi di invecchiare. E soprattutto ci sono gradi diversi di preparazione, di sensibilità e intelligenza. Qui non interessa l'eccezione ma la regola, la media. E la media riproduce, aggiornate e reciprocamente integrate, quelle morte antitesi di cui Lukács parlava oltre vent'anni fa e che da noi erano state ritardate dalla dittatura crociana (esempio di come un «ritardo» possa essere talvolta più positivo di un «progresso» giunto tardi...) e dagli anni del pur incerto gramscismo; antitesi che solo il dispiegarsi della condizione attuale ha dato di vedere ad occhio nudo. Il campo della critica letteraria, ad esempio, è uno di quelli – parlo sempre della «media» – dove la ricerca severa di uomini come G. Preti rischia la volgarizzazione, quando non la volgarità. Se P. Citati annuncia l'agonia e l'utile morte della società letteraria quale da noi si è configurata fino a ieri, chiede in realtà solo quel riconoscimento del mondo moderno già compiuto dove – cadute le ipocrite illusioni del ribellismo e dell'indipendenza – non esiste nessuna società letteraria nel senso nostro o francese o spagnolo della parola ma, come in Usa o in Inghilterra, i produttori di letteratura o di critica accettano le regole del giuoco commerciale e sociale o, se non le accettano, non lo fanno in quanto artisti o critici ma in quanto privati cittadini e sul fondamento di opinioni e interessi non già di una particolare professione intellettuale. Potrebbe darsi che quelle proposte di Citati tendessero in verità solo a ricostruire la società letteraria ad un livello più elevato; ad elevare le

¹ Lukács, *Lo scrittore e il critico*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino 1953, p. 436.

² *Ibid.*, p. 439.

quote di iscrizione al *Jockey* dell'alta letteratura internazionale. Se la nausea per le false aristocrazie è un nobile sentimento, non conosco però aristocrazia più dubbia di quella che afferma l'esistenza di valori invisibili all'occhio mondano e insieme si attribuisce, o attribuisce a qualcuno, l'attitudine a distinguerli che è partecipazione a quei valori supremi. L'equivoca aristocrazia dell'intuito, del dono, dell'irrelato, della grazia, c'è una spia infallibile per identificarla: assimila i valori alle persone più che alle opere. Alle persone e alle corporazioni di persone (i «grandi» scrittori, ad esempio) e non alle opere loro, che sono sempre di collaborazione, tanto nella loro genesi quanto nel loro consumo.

2. La possibilità di una critica che non si professi agnostica o indifferente alle «concezioni del mondo» né d'altra parte si neghi nella cosiddetta «scienza della letteratura»? Certo che esiste. Ma respinto tanto dalla presunzione neopositivistica quanto dalla povertà dello scientismo pseudomarxista, il contemporaneista trova tutto pronto ad accogliere un suo discorso corrente d'una ben collaudata pratica tutt'fare, misto di cinismo, moralismo e intuizionismo. L'industria culturale, come abbiamo detto, ha bisogno di questo tipo di eclettismo; almeno quanto ha bisogno di fabbricare le nuove avanguardie. Più strumentalizza ed umilia a mero elemento di profitto lo screditatissimo intellettuale - che, grazie al noto privilegio dell'autocoscienza, si umilia e si esalta, da sé si eclissa e da sé torna a splendere - più ha bisogno di inventare minoranze apparentemente irriducibili o aristocratiche. Uno degli interessi più vivi dei gruppi dirigenti economici e politici è di mantenere l'illusione della spontaneità e della indipendenza, fondamento morale del sistema.

Essa è prevista nei bilanci pubblicitari e nei preventivi degli industriali della cultura; che valutano con esattezza a quanto ammonti in ogni circostanza la richiesta di freschezza e di autenticità da parte dei ceti che quotidianamente ne privano se stessi e gli altri.

Intanto le differenze più appariscenti fra critica accademica, critica di primo intervento e pubblicistica militante sono di molto diminuite. Al linguaggio sensibilistico e intuizionistico della critica postidealista o ermetizzante si sono sostituiti quello dei neofilologi (a livello universitario) e quello - oscillante fra stilcritica, semanticismo e sociologismo - della critica corrente.

Le differenze di un tempo non sono già diminuite per un moto verso una maggiore omogeneità del linguaggio e del metodo critico, che dalla critica accademica mutui l'autorità e la fondatezza filologica e dalle altre forme di critica la scioltezza o la forza di intervento sull'opinione. Se quel moto si avviò nell'immediato dopoguerra nella pubblicistica di sinistra, venne presto a consumazione: furono i fugaci anni dei professori in terza pagina e degli esteti pentiti e percossi nel cuore dalla terribilità degli eventi bellici. La rinuncia all'idea di una critica unitaria, il rifiuto d'ogni idea unitaria della critica - dovuto alla pur giustificata reazione contro il verbalismo della critica tardo-idealista e contro la scarsa consistenza dell'ideologismo di tipo marxista; ma, vedi caso, in coincidenza con un mutamento dei rapporti di forze nel campo

politico – hanno condotto in sede accademica alla ripresa neofilologica e in sede di critica militante a mimare modi e risultati della critica anglosassone. In verità, per quanto concerne la contemporaneistica, i nuovi soggettivismi che sono tornati a spuntare sulla «destra» della critica e i nuovi oggettivismi, pretendenti ad una scienza della letteratura che inglobi e liquidi le esigenze marxiste, sono due aspetti d'uno stesso ripiegamento. I primi accettano il mondo com'è e assegnano allo scrittore e al critico un compito vile e grandioso, dove peccare e pentirsi; la servitù e grandezza della tradizionale clericatura. Poco vi contano le sfumature di gusto, di preparazione e di intelligenza: che uno viva di patetica nostalgia, l'altro di vibrante scetticismo e il terzo di snobismo sprezzante, non fa gran differenza. L'essenziale è che la morte al mondo, annunciata da quelle scritture, è sempre morte ad *un* mondo e accettazione di un altro, reale, concreto; e provvisoriamente potente... Della generazione che li ha preceduti sono più informati, hanno più studi e letture. Ma la loro posizione all'interno della società italiana è proporzionalmente la medesima, e sarà la medesima, dei Serra, dei Cecchi, dei Pancrazi, e dei De Robertis: l'umanesimo zoppo.

E anche i secondi, quelli di una sinistra per tutte le borse, accettano il mondo com'è, dal momento che demandano alle specialità e alle tecniche il compito di mutarlo. Anch'essi credono nella Provvidenza. Ma mentre per gli uni (i Pampaloni, i Citati, i...), la Provvidenza è di tipo cristiano o manicheo, è Iddio o il Principe di Questo Mondo, per i nostri neoilluministi vige una sorta di ottimismo combinatorio, ciascuno zappi il suo giardino, qualcuno si curerà della sintesi.

I pochissimi esempi in contrario paiono appartenere c'avvero a una specie in via d'estinzione; o di rinascita. Il critico che del suo compito si faccia più o meno l'idea che mi faccio io – cioè quella della maggior critica romantica e postromantica, fino a Lukács – si trova privato della sua destinazione politica e respinto di fatto (penso a un Cesare Cases, ma anche ai momenti migliori di un Bàrberi Squarotti o di un Luigi Baldacci) ai due estremi: la saggistica accademica e l'informazione; illudendosi talvolta che così non sia. Cases, ad esempio, nasconde accuratamente la disperazione sotto l'apparenza del solido ottimismo delle «convenzioni». E, più o meno consciamente, colloca i suoi «valori» nelle cassette blindate della conservazione, in odio a tutte le avanguardie, dimenticando che Lukács parlava di Goethe da un paese avviato al socialismo, fra due piani quinquennali, e che due persone (tanto più due critici) che dicono la stessa cosa non dicono la stessa cosa.

3. Oggi una parte essenziale dell'attività critica è invisibile. Le scelte fondamentali si compiono nelle direzioni editoriali, dove confluiscono quei giudizi dal cui equilibrio o squilibrio scaturisce l'atto di politica culturale e commerciale (e insieme di indicazione critica) che è la *pubblicazione* d'una o di più opere letterarie. Non voglio dire, con questo, che la vera critica sia quella esercitata dai lettori delle case editrici o dai critici e letterati che esse impiegano; e che la *verità* critica sia quella depositata negli archivi degli editori. Non voglio dirlo, perché il carattere cerimoniale e convenzionale dell'articolo e del saggio ha pur una sua ragione critica, proprio per

l'ossequio formale preteso dalla sua pubblicità, quale non può esistere nella cosiddetta schiettezza del giudizio privato. Ma non c'è dubbio che oggi il critico svolga, se non sempre almeno spesso, una indispensabile funzione tecnica nei confronti di un apparato industriale e commerciale e che, per di più, nell'atto di esercitarla, si faccia latore di tendenze ideologiche e politiche in misura infinitamente più responsabile di quanto non facciano il narratore o il poeta. Chiunque esercita una funzione critica nei grandi organismi editoriali o in altri organismi culturali di massa, come quotidiani e settimanali, fosse anche mosso dalla più disinteressata ricerca del valore non può non sapere che l'industria culturale non sopravviverebbe, almeno nelle forme attuali, senza quella massa di libri inutili o cattivi che ingombra il suo tavolo.

In Francia, ci dice Robert Escarpit (*Sociologie de la littérature*, Paris 1958), dal 60 al 70% della produzione libraria cade senza aver raggiunto un volume di vendita redditizio. Supponendo che la medesima cosa sia vera per l'Italia, si può inferirne che proprio quel 60 o 70% di insuccessi di libreria garantisce la relativa indipendenza del critico. Infatti se l'economia editoriale non consentisse che il successo di un libro compensasse l'insuccesso di tre né esisterebbe la produzione editoriale di prestigio (i «fiori all'occhiello» di tanti editori) né il critico potrebbe permettersi il lusso di occuparsi ogni tanto, sulle colonne del quotidiano, o del settimanale, di libri che interessano solo lui e i suoi amici. Il caos dei gusti è la condizione del «buon gusto», l'idiozia è la base dell'intelligenza, eccetera. Le eccezioni confermano la regola. Non c'è critico che, oltre alla pubblica scala di valori, non ne abbia una privata o per pochi intimi. La lascia intravedere, di tanto in tanto, come una sacra immagine, anche ai suoi volgari lettori; a quelli cioè che pagano per saper che cosa egli pensa.

Troviamo il critico in tutte le fasi della produzione e circolazione culturale: dalla fase della conversazione, della cerchia letteraria o mondana, di élite o semipolitica, o della rivista per pochi, dove si elaborano determinate tendenze o tirannie del gusto, dalla consulenza editoriale al quotidiano, al periodico, alla radio Tv, ecc., che decidono e influiscono direttamente sul successo di questa o quella iniziativa editoriale fino alla fase finale della consumazione e della sistemazione. È chiaro che la critica *scritta* è appena la parte emersa di quella attività.

In ognuna di quelle fasi il critico è delegato di gruppi ideologici, politici ed economici. Vi sono dei critici che partecipano di più momenti, senatori e sottosegretari della critica che, come certi scrittori, credono di rispondere ai voleri della Nazione: e sono a un tempo insegnanti universitari, direttori o consulenti di collane editoriali, autori di prefazioni, traduzioni, saggi introduttivi, critici permanenti di quotidiani e settimanali, direttori o redattori di riviste letterarie, membri di giurie di premi letterari, conferenzieri, consiglieri di gruppi sociali o mondani. Grandi Elemosinieri delle ideologie al potere o di quelle dell'opposizione costituzionale e complice, parlano talvolta ai grandi sulla vanità del mondo, come Bossuet. Zelatori della severa distinzione (o confusione; che fa lo stesso) tra letteratura e politica si assicurano così l'irresponsabilità, e l'impunità, in tutti e due i settori. I

loro accenti, anche quando si dicono socialisti, somigliano a quelli degli articoli liberisti sui fogli della Confindustria.

Ma si dice, o mi dico: queste condizioni, per quanto penose e pericolose, non toccano, chi voglia possederla, la capacità di esercitare le virtù critiche. In verità non è stato forse mai possibile scrivere senza credere che a questo mondo c'è giustizia finalmente e che il buon lavoro, il lavoro fatto coscienziosamente, finisce col portar frutto, assumere autorità, essere riconosciuto.

In questo senso, il critico non può non partecipare, nella nostra società almeno, di quella condizione di morte vivente che è forse necessaria all'esercizio di qualsiasi virtù. Ma per il critico i pericoli sono più gravi che per il poeta: che egli è per definizione un intermediario, un medio, un luogo di transito e incontro; ha bisogno di una conversazione, di una società. E siccome il consentimento alla morte è necessariamente intermittente, in pratica, quando sia vietato un reale scambio, sul piccolo gruppo che tuttavia residua fioriranno i vizi delle cricche, la mistica delle minoranze, la tendenza all'arbitrio. Che è poi consentimento alla volgarità del maggior numero. Si sa: chi creda basti, per separarsene, denunciare la volgarità altrui ne sarà contaminato proprio nelle sue più aristocratiche pretese.

Non riesco a persuadermi che virtù supreme d'un critico siano la preveggenza e l'attitudine a puntar su titoli ben quotati nei listini di borsa dell'avvenire. Non solo per un ragionevole scetticismo sulla saggezza dell'avvenire. Ma soprattutto perché è una qualità inverificabile. Non si possono rifiutare i propri giudici naturali, cioè i contemporanei, e poi pretendere che ci ascoltino. Il poeta può fare appello alla giustizia avvenire, non il critico. Il critico è legato da un rapporto vitale, diretto, con i contemporanei; un rapporto che solo in determinate epoche è privilegio, e pericolo, del romanziere e del poeta. Tutti sappiamo che c'è un modo di sbagliarsi (di Lessing, per esempio, su Corneille o di Lukács su Proust o Brecht) che è più ricco e vero di tante minori verità.

Oggi dunque il critico potrà esser giudicato anche dalla misura del consenso ad una condizione che deforma il suo intento. Non diversamente dal poeta o dal narratore, tutti gli elementi del suo lavoro - argomento, tipo di scelta e di motivazioni, struttura del suo testo, elementi stilistici - sono a un tempo espressione e comunicazione di una concezione del mondo, del presente e dell'avvenire. Il critico giudica se stesso molto più di quanto non giudichi altri. Anzi, è proprio questo a fondare la legittimità del giudizio di valore, che molta critica tende oggi a rifiutare. E per lui il motto evangelico: «Beato chi non condanna se stesso in quello che approva».

A chi finalmente mi chieda quale sia la funzione del critico del nostro paese, dovrei rispondere: compiere scelte, individuare argomenti, costruire discorsi, impiegare linguaggi che siano scelte, argomenti, discorsi e linguaggi tendenzialmente augurabili ad una società nella quale «il libero sviluppo di ciascuno condizioni il libero sviluppo di tutti». Da questa prospettiva della tradizione umanistico-marxista, che è di una «provincia pedagogica» e d'una educazione d'ogni uomo ad opera d'ogni altro, il critico è tenuto, quando la condivida, a situarsi fin d'ora al livello del discorso

comune; che, naturalmente, non ha nulla a che fare col discorso qualsiasi, ma che è comune anzi e proprio perché cerca una comunanza di oggetti e di argomenti al di là della mistificazione indotta dalla falsa democrazia culturale. Però, in quanto è critico a partire da una specialità – la specialità letteraria – quindi, in un certo senso, in quanto la rappresenta, dovrà anche essere, in ogni momento, critico *della* letteratura, della posizione che la letteratura occupa nell'insieme della vita umana e della cultura, critico degli istituti letterari, e degli istituti senza aggettivo, insomma della società: politico.

Questo è il critico-filosofo e il critico-scrittore di cui ci parla Lukács nel suo saggio; e il critico-storico, di cui Lukács medesimo è esempio. Quest'idea della critica che si ostina a non abbandonarci è, in sostanza, quella che ebbe l'umanesimo romantico e che continua, in altri umanesimi, fino ai giorni nostri. Si fonda su di un perseguimento della dignità passata, presente o possibile dell'uomo, sulla sua *unità*. Il critico letterario ha come oggetto un'opera che, proprio perché non-discorsiva, non-analitica, ma sintetica, ha o pretende avere la complessità stessa «del mondo», della «vita» e dell'«uomo». Esercitare la critica, svolgere il discorso critico vuol dire allora poter parlare di tutto a proposito di una concreta e determinata occasione. Il critico allora è esattamente il diverso dallo specialista, dal filologo e dallo studioso di «scienza della letteratura»; è la voce del senso comune, un lettore qualsiasi che si pone come mediatore non già fra le opere e il pubblico di lettori ma fra le specializzazioni e le attività particolari, le «scienze» particolari, da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro.

Invece la definizione di Sainte-Beuve, del critico come colui che sa leggere e insegna a leggere agli altri, oltre a dimenticare l'ovvia reciproca, mantiene la tipica formula reazionaria del mediatore fra i ceti o caste o classi; laddove mediazione positiva può aversi, mi sembra, solo fra uno e altro momento della sovrastruttura ideologica. Proprio perché sa che le opere di cui parla non sono soltanto discorsi privati ed inverificabili, ma portati e immagine di reali modi d'essere degli uomini fra loro, in un primo momento il critico si vieta di saperne, del mondo, più di quanto il suo autore gli dica; ma si investe poi del diritto, che è di ogni lettore, di confrontare alle proprie quelle esperienze per giudicarne senso, coerenza, implicazione; e nelle contraddizioni fra quell'universo organizzato di parole, espressioni, immagini e pensieri, la propria «visione del mondo» e la circolazione delle diverse interpretazioni del reale nella società in cui vive, stabilisce reazioni e rapporti, situa il discorso proprio; e finalmente lo affida ad una forma che, se per un verso tende alla lucidità e coerenza della discorsività storiografica e scientifica, per un altro verso accetta come suo momento necessario anche quello della espressività, un margine di arbitrio che *può* essere una più profonda adesione ed interpretazione dell'oggetto, cioè dell'opera letteraria considerata e della realtà comune all'autore e al critico.

Il critico di cui sto parlando non si distingue veramente dal saggista. So benissimo che oggi si guarda alla nozione tradizionale di saggismo con ragionevole ripugnanza, per quella che è stata, almeno da noi, una tradizione di arbitrio, false eleganze,

belletterismo. Mi chiedo tuttavia se è possibile che ad una formalizzazione del discorso critico o « scienza » della letteratura possa non corrispondere anche una «forma», nel senso *letterario* della parola. M'è sempre parso che, almeno da noi, lo studio della saggistica *come forma* sia stato trascurato. Molti saggisti italiani che hanno scritto come se, esiliati da Parigi o da Oxford, fossero costretti a spiegare le belle maniere a un mondo di provinciali, non sentivano di doversi porre il problema della legittimità e funzionalità delle forme saggistiche; erano saggisti per diritto letterario, cioè per nascita. D'altro canto, la cosiddetta sinistra ha sempre considerato inutili formalismi quelle ricerche e ha sempre avuto a modello (lo senti bene in un Muscetta e in un Cases) la saggistica democratica e socialista, tedesca e russa, dell'Ottocento, spesso con effetti stilistici che, non me ne vogliano i due amici, mi evocano il personaggio di Ehrenfried Kumpf, il teologo corpacciuto e allegrone del *Doctor Faustus*.

Secondo me non c'è invece nessuna contraddizione fra la difesa del saggio, come forma del discorso critico proprio all'idea del critico ora esposta, ed una sua «scientificità», intesa anche nel senso di adeguazione ai suoi destinatari, oltre che di rigore lessicale-espressivo.

4. Riassumendo il contributo marxista alla critica letteraria, Goldmann ha scritto che gli strumenti essenziali creati dal pensiero marxista gli sembrano essere:

- 1) il concetto di *struttura significante* (o strutturalismo dinamico universale) che implica quelli di *visione coerente del mondo* o *di coscienza possibile*;
- 2) quello di *realismo socialista* che, nonostante gli abusi dello stalinismo rimane valido come affermazione del rapporto fra contenuto dell'opera e realtà sociale globale (o grado di adeguazione) e quindi come necessità di «distinguere fra opere che rivelano e opere che, quella realtà sociale, mascherano». Socialista perché nella misura in cui il realismo di oggi forza «l'apparenza fenomenale statica» non può non rilevare delle linee tendenziali del socialismo, assunto dal marxista come fattore essenziale di progresso;
- 3) la nozione di struttura unitaria della forma e del contenuto, mantenendo nondimeno la nozione d'una dipendenza di quella da questo e quindi d'una distinzione concettuale.

Se il punto terzo lascia ovviamente perplessi, il primo sembra essere condiviso da varie correnti strutturalistiche anche se – nota lo stesso Goldmann – esse non insistono sul carattere significativo delle strutture umane e tendono a ridurre le «visioni del mondo» a fenomeni psicologici e culturali. Cito queste formule di Goldmann perché mi pare che esse stiano ad indicare una tendenza sempre più importante di una parte della critica francese che, senza ricorrere ad una interessata «liquidazione» del marxismo, tenta di saldare insieme discorso storico, discorso sociologico e valutazione estetica in una specie di interminabile addizione e integrazione che, se da un lato implica contributi da tutte le *sciences humaines*, d'altro

lato non esclude la *mise en forme* della prosa critica, nel doppio significato – a chi scrive particolarmente caro – di *forma* logico-scientifica e di *forma* letteraria o, come si suol dire, «scrittura».

Un critico di tutt'altra formazione, Maurice Blanchot, propugna invece un'altra concezione dell'atto critico, la quale è stata molto sentita, vent'anni fa, nel nostro paese. Vi si incontrano – senza unirsi – la vocazione irrazionalistica ad una comunicazione universale (o mimesi del flusso vitale-spirituale e quella – che bisognerebbe chiamare cripto o pseudomarxista – del superamento della divisione del lavoro (e delle specialità) in nome dell'unità umana. La prima componente – che è d'origine ereticale, iperromantica e ieri surrealista – è in sostanza una tendenza all'anarchia, una rivendicazione del sottosuolo, della antistoricità ed antistituzionalità profonda della vita che proprio rifiutando i valori pone se stessa come valore supremo. Per questa componente, solo negativo è l'irrigidimento. E dunque per essa la critica sarà semmai un fiume d'Averno, parallelo a quello della vita e della letteratura. La semantica generalizzata porta alle medesime conseguenze e poco importa che alla oscura «vita» sia sostituito il moto browniano dei «segni»: l'universo diventa una prodigiosa serie metaforica senza oggetto, che è perché è. La circolarità del discorso critico è poi scambiata, naturalmente, per una unità indistinta.

La posizione di Goldmann e quella di Blanchot, da noi, non hanno equivalenti: a che la prima si sviluppasse ha fatto ostacolo tanto la tradizione crociana quanto l'insufficiente fondatezza di studi e di ricerche della critica letteraria di tipo marxista, almeno fino a pochi anni fa; mentre il secondo atteggiamento, pur così largamente presente nella tradizione ermetizzante, ha sempre avuto da noi una esplicita connotazione ideologica conservatrice o apertamente reazionaria.

5. Anche a chi creda compito del critico quello da me riassunto, la situazione presente offre insomma due vie divergenti: quella della critica di pretesti e quella della critica di sistemazione. La prima tenderà a passare oltre i giudizi di valore, a circuirli; la seconda a fermarcisi.

La modificazione intervenuta fra l'età di Lukács e la nostra è proprio questa; che, allora, il critico marxista poteva, simultaneamente, eseguire l'una e l'altra specie di critica. Ma da allora ad oggi, se il «dove» è rimasto lo stesso, il «dove» si è modificato e allontanato all'orizzonte. Tutta la tematica lukacsiana di questi ultimi anni, quella del «realismo critico» (con i suoi evidenti caratteri di compromesso), è la conseguenza dell'indebolimento o meglio della trasformazione subita dall'ente che mediava, allora, il discorso del critico: voglio dire, il Partito. Combattuto dagli zdanovisti, il realismo lukacsiano poteva pur sempre invocare o aspettare le svolte dialettiche del Partito e attraverso quello indicare pur sempre la prospettiva socialista. Ma nella lotta per la pace, nella distensione, nella coesistenza, il «dove» del socialismo è rinviato, trasformato: dev'essere ridefinito e ancora non lo è. Il critico marxista, oggi, continuerà a rispondere che la prospettiva del genere umano è il socialismo ma saprà molto meno dei marxisti delle generazioni precedenti che cosa quella affermazione

implichi; dalla grande prospettiva universale è tornato a guardare gli avvenimenti della sua nazione; si chiede che cosa possa significare socialismo *per noi*. Si avvede che la maggior parte delle informazioni sulla società in cui vive non gli viene dalla parte che ha scelto come propria: ma da quella avversaria. La sua resistenza all'ideologia avversaria sembra diminuire ogni giorno e si trasforma – come sempre in questi casi – in fedeltà ai principi, cioè in regime di doppia verità.

Il critico che si rifiuta di collaborare con chi può fornirgli alcuni elementi e dati sociologici sugli oggetti del suo discorso rischia di credere, ad esempio, che un romanzo pubblicato oggi sia la stessa *cosa* di un romanzo pubblicato cent'anni fa ed occupi il medesimo spazio letterario, culturale e sociale; rischia di cadere nell'errore di chi, studiando una data produzione artigianale esistente da molti secoli, volesse ignorare che in seguito alla produzione in serie quei prodotti artigiani vengono lavorati ed acquistati ormai per essere destinati ad ornamento. E quando egli affermi che tutto questo non sopprime perciò il qui-e-ora dell'oggetto critico, e il dialogo fra critico e opera, né finalmente l'obiettività del reale nel quale autore, critico e pubblico comunicano, bisognerà dirgli: non ti avvedi che così facendo, ed esercitando il tuo mestiere sul prodotto finito, giunto sul tuo tavolo con l'etichetta di opera letteraria, mentre da una parte pretendi operare scelte in base a un metodo e a un criterio di valore, dall'altra ti limiti a confermare il sistema che quelle opere produce?

Di qui, direi, non s'esce: o si considera l'oggetto della contemporaneistica come un pretesto, una occasione, uno spunto per un discorso e allora il metodo non viene esercitato per una scelta di valore o, tutt'al più, è impiegato nella scelta del pretesto (e di fatto, molto spesso, è così); o invece il libro, l'autore di cui si parla, vogliamo inserirlo in un ordine storico, ideologico, estetico, e allora quello schema, quell'ordine, debbono essere continuamente verificati sul contesto sociale, produttivo, culturale, che quel libro, quegli autori, produce e riceve. Come si può oggi, nel nostro paese, riferirsi, per l'osservazione di un'opera letteraria, alle normali condizioni di temperatura e di pressione? Come prender per buono il moto apparente degli astri alla latitudine di Roma o di Milano? Badate, qui non si tratta di metodologia ma di semplice filologia. Si tratta di registrare gli strumenti critici, di verificarne i poteri, di decidere a quale livello dal mare cominciano i nostri calcoli, entro quale arco di meridiani e di paralleli consideriamo validi i nostri discorsi. Gli scrittori, questi problemi se li pongono talvolta di istinto, perché per essi i venticinque o i venticinque milioni di lettori sono spesso semplici metafore; ma per il critico i venticinque lettori (escludo i venticinque milioni) sono davvero venticinque persone non metaforiche; e se il poeta può davvero far miracoli, il critico non deve.

Mi si risponderà che non c'è critica senza storia e filologia; questo vai quanto dire che non basta allora una «concezione del mondo» ma che occorre, tutt'intorno al critico, una serie di ricerche, di intenti, studi, interpretazioni che abbiano un certo grado di omogeneità ideologica e che non possono essere dedotti dai principi o dai classici. *Carmina possunt vel coelo deducere lunam*; ma il critico deve sapere che cosa dicono i giornali del mattino. Se è vero quanto sopra ho detto sulla condizione attuale

del nostro paese, quella elaborazione culturale ideologicamente coerente dovrà essere intorno al critico, la sua patria, il suo luogo vitale, quel luogo dove si integrano le conoscenze e le azioni. Non può essere sostituita da postulazioni di coscienza, da culti privati. Ossia, per riprendere una vecchia formula, non si dà critica fuori di una organizzazione cui il critico partecipi, che egli contribuisca a determinare, e che sia tendenzialmente egemone. Mentre oggi, purtroppo, il principio *cuius regio eius et religio*, fondamento della più ipocrita coesistenza, sembra ufficiale anche per la critica italiana.

Che, critico, io compia una scelta nel corpo delle lettere italiane, metodologicamente motivata fin che si voglia, dicendo, ad esempio, Cassola se, Pavese ma, Calvino eh, Lampedusa no, eccetera; o invece sostenga la sterminata grandezza del *Pasticciaccio*, della *Romana* o del *Gattopardo*; senza che questo mio discorso tenga conto della struttura della società letteraria, editoriale ed economica italiana che questi autori promuove invece di altri, e della reale condizione di lettura che viene fatta a quelle opere, nella loro rilevanza rispetto ad altre opere delle letterature contemporanee, ecc.; senza che io critico elegga, denoti, appelli i miei collaboratori e delimiti l'area cui mi rivolgo (elezione e delimitazione che si compie soprattutto con la scelta di *un* linguaggio critico), questo significa semplicemente aver rinunciato di fatto a quella idea della critica che ho sopra ricordato e illustrato; e confidare la propria ricerca alla risultante delle forze storiche. Come la *bouteille à la mer* di Vigny, *Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port*. Lo so, mi si risponderà che questa distanza, lukacsianamente mantenuta, fra le grandi curve storico-ideologiche e le onde corte o cortissime della rilevazione sociologico-politica, è la sola che garantisca grande ampiezza di campo visivo e, alla lunga, reale efficacia: *ma allora non si fa contemporaneistica. O, se ci si occupa di contemporanei, essi diventeranno dei pretesti, dei personaggi araldici*, come sono Mann o Kafka per Lukács, e si vorranno fornire solo dei «cartoni» perché gli «aiuti» eseguano i particolari.

Ma noi non siamo né vogliamo essere i Marescialli della Grande Critica; *e il pretesto, allora, è tentatore come un ripiegamento, lo spazio che esso ci concede di intermettere fra le circostanze e il giudizio può assomigliare alle mura d'aria, più impenetrabili di quelle d'avorio, che la disperazione leva tra la pagina nostra e il mondo*.

Così da alcuni anni fra noi si seguitano con ostinazione puerile a proporre e riproporre programmi di lavoro, o piani di gruppo che tendono ad una possibile omogeneità di metodo, unificazione tendenziale del linguaggio critico, reintegrazione delle maggiori realtà letterarie del passato e del presente; sottoponendo a controllo tutte le diverse istanze e mediazioni del discorso critico. E a fantasticare della rivista che dovrebbe dare un esempio di disciplina «politica», di «università democratica», di autorità indipendente dai grossi affari editoriali, dalle luminarie delle mode. Ma contemporaneamente c'è, in chi scrive queste parole, una sfiducia sempre più grande nella possibilità di risalire dalla valle della falsa spontaneità e della falsa organizzazione nella quale siamo discesi, un senso di inutilità e stanchezza per l'insuccesso d'ogni

tentativo e la prudente pigrizia, o – diciamo – omertà dei coetanei, il dubbio d'un errore di lettura della realtà sociale circostante: che tolgono il respiro.

L'interrogativo sulla possibilità di star commettendo un errore di metodo critico, di poetica, e finalmente di vita, fa tutt'uno con quello (che ha sempre perseguito i migliori politici dell'opposizione rivoluzionaria) sul possibile errore di metodo nell'intento di «trasformare il mondo». La resistenza al «mondo», creduta eroica, sembra per attimi, con orrore, infantile rifiuto dell'arido vero. La delusione scatena passioni autopunitrici. Scevola si gloria dell'errore nell'atto con cui si rende impotente a ripararlo... «Che cosa pretendi da noi alla fine?» ci dicono spesso i più generosi. E non si osa rispondere, come si dovrebbe: «la grandezza», cioè: «la verità». Oppure: «Ma non chiedere una vita immortale e datti ad opere che ti sia concesso di compiere», dicono altri, citando il Pindaro di Valéry, forse più intelligenti; e a questi ultimi, che rispondere non si sa. La pagina e l'intenzione critica, mosse dapprima verso l'oggetto, il pubblico, il discorso (come si usa dire) verificabile, piegano verso il diario, la confessione; il pretesto dunque, ancora una volta. E presto si arriva alle memorie del manoscritto, all'oltretomba nella bottiglia. Verso quel che più si è detestato, il limbo dove sorridono di scherno o rimorso i vecchi nemici confusi ai vecchi compagni. Non rimane se non la speranza, davvero non infondata, che malgrado tutto alcune delle nostre lettere di prigionieri, scarabocchiate sul retro di falliti piani d'operazioni o di progetti di fortificazioni travolte, testimonino, *se lette da tutte due le parti del foglio*, di una verità obbiettiva che non si sapeva, o appena in sogno, di possedere.

1960.

III.

Precisazioni

1. La cosiddetta «ontologia letteraria del Novecento»¹ è stata un piccolo mito a livello e a favore d'una definita cerchia di autori e critici degli anni trenta. Alcuni di noi, ed io fra questi, ebbero in sorte di far coincidere l'inizio della propria attività letteraria con la critica a quel mito e al gusto di quel decennio. E quando fra 1948 e 1952 la restaurazione si fece sentire anche nelle lettere, ci sembrò futile riprendere il discorso, tanto era visibile l'intento di quelle solenni gesticolazioni sacerdotali. Oggi quei medesimi uomini possono persino assumere atteggiamenti «progressisti»; il loro dovere servile l'hanno già compiuto.

L'idea poi che la letteratura e soprattutto la poesia del nostro Novecento si sia sviluppata secondo criteri e caratteristiche speciali e assolutamente innovatrici rispetto all'epoca precedente, tanto da rendere possibile la redazione di un «canone», è stata lungamente vulgata da critici come Bo, Ferrata, Anceschi e da molti altri. Ma chi più la prende sul serio? Attaccata da tutti i lati, nell'ultimo quindicennio i suoi stessi settatori l'hanno ampiamente corretta. L'inizio del gusto novecentesco silenziosamente si è venuto spostando dai fiorentini a Gozzano, Campana prendeva il posto (modesto) che era il suo, accanto a Jahier si poteva ormai leggere anche Michelstaedter, Rebora diventava una figura centrale, un Tessa o un Clemente non erano più soltanto scialbe figure di periferia e di provincia. Si veniva a sapere, seppure di malavoglia, che negli anni trenta aveva operato un poeta della statura di Noventa e che Pavese aveva pur scritto *Lavorare stanca*. Lo schema «novecentesco» è andato anche troppo in pezzi. Anche troppo. Perché quando certe categorie paiono superate, uno dei criteri di difesa di chi le aveva innalzate è allora di negarle tutte, di rimescolare le carte. Oggi, comunque, la categoria del Novecento letterario, il suo «ontologismo», il suo «assolutismo» mi paiono formule polemiche inutilizzabili, fantocci di comodo.

Errore della rivista «Officina» e di tanta polemica antinovecentesca – errore, debbo dirlo, che non fu il mio – è stato di non vedere quanto il nostro «Novecento letterario» fosse appena un episodio della cultura letteraria europea tardo-simbolistica e avanguardistica. Criticare l'irrazionalismo ed il misticismo di quella poetica e quindi la nozione del mondo, o la filosofia (e la politica) da cui nasceva, equivaleva ad aprire

¹ L'espressione, già frequente nella rivista «Officina», ricompare nello scritto di P. Bonfiglioli (*La storiografia delle riviste e la Schuldfrage del Novecento*) nel fasc. 2-3 di «Rendiconti» (giugno-settembre 1961); dalla mia replica nel fasc. 4 (novembre 1962) vengono queste «precisazioni»; dalle quali ho ommesso quanto di polemico vi poteva essere nei confronti di P. Bonfiglioli.

un discorso sull'Europa contemporanea, sulle sue radici storiche e sulle sue prospettive. Questo non poteva o non voleva fare «Officina». La sua polemica contro la destra novecentesca era in ritardo di dieci anni; quello che la faceva parer nuova era la simultanea polemica contro l'impegno e il socialrealismo². Non a caso teneva a suggerire una poetica, «civica» bensì ma di «disimpegno» dalle parti politiche. (Per fortuna il Centro Sinistra, assumendo e quindi liquidando lo spettro antifascista, fa veder di colpo ai nostri anni di quanto poco si accontentassero alcuni miei cari amici). Una indagine sulle origini europee del Novecento italiano avrebbe, ad esempio, aiutato ad intendere che correnti letterarie e artistiche di profonda e seria vocazione irrazionalistica – in confronto alle quali quelle italiane facevano figura di residui d'un classicheggiante spirito di raziocinio – avevano tenuto il campo e tuttavia

² Nell'ottobre 1958, per una relazione interna alla rivista «Officina», avevo scritto: «Non mi sembra opportuno centrare l'attività critica di una intera annata su di una critica della metodologia... Mi sembra che il passo da compiersi sia quello di dare per scontato e per saputo il risultato della polemica antiavanguardistica e antinovecentesca; e di andare oltre, identificando l'«eredità» vale a dire la discendenza di opere, non solo italiane, che consideriamo come ascendenza nostra. Questo problema dell'eredità è di grandissimo momento perché molto probabilmente può condurci a riconoscere l'inesistenza di una eredità propriamente italiana, in seguito alle fratture storiche subite dal nostro paese; ovvero al riconoscimento di antenati quasi simbolici, appartenenti di fatto a tutte le eredità europee. Non solo: ma questo vuol dire assumere anche un atteggiamento nei confronti delle maggiori correnti letterarie contemporanee... Si tratta di esercitare il giudizio critico sui contemporanei mediante un sistema di referenze fatto di rapide allusioni a correnti e autori, nazionali o stranieri, che consideriamo importanti. La forza di un gruppo che si propone un rinnovamento si misura proprio dalla capacità di cristallizzare accettazioni e rifiuti lungo determinati assi... La nostra saggistica, proprio perché saggistica, non è discorso rigorosamente scientifico ma anche fatto letterario, cioè formale, e dunque esempio, proposta, sfida o allegoria, a livello del proprio linguaggio, quindi contemporaneo fra l'oggettività di un lessico critico tendenzialmente omogeneo ed univoco e la soggettività di una vocazione espressivo-comunicativa individuale... *Quello che ci distingue dal neoempirismo alla Calvino-Vittorini e dal neopositivismo vulgato non è semplicemente l'affermazione d'una priorità della cultura sulla espressione letteraria; è la volontà di praticarla, questa tesi della priorità, nel corso dell'esercizio critico...*»

E, nell'aprile 1959: «Nell'odierna situazione, credo che le postulazioni fondamentali di «Officina» – agire per un rinnovamento della poesia sulla base di un rinnovamento dei contenuti, il quale a sua volta non può essere se non un rinnovamento della cultura – con i suoi corollari di civile costume letterario, di polemica contro la purezza come contro l'*engagement* primario ecc. siano insufficienti e persino autoconsolatorie. Rappresentano il «minimo vitale», cioè un minimo di dignità mentale, di fronte alla vecchia letteratura evasivo-ermetizzante e alle nuove estreme-destre letterarie ma sono anche, di fatto, assolutamente prive di forza e di prospettiva di fronte alla letteratura e alla critica nuove che, pur con diversità metodologiche, hanno accettato la nozione di «storia» e di «cultura» come continuità... L'assenza di una prospettiva politica o di una prospettiva *tout court* ci fa produrre una letteratura e una critica che, proprio come quella che da Adorno è difesa, ha bisogno di «integrazione» culturale e si fa perciò schiava di quel che combatte, entra nel sistema, opposizione costituzionale, esatto riformismo. Laddove non so augurare per me e per voi altro che una letteratura e una critica che per dimensioni, complessità e radicalità contenga in sé le tensioni e le contraddizioni, si isoli apparentemente dal dialogo della contingenza, e tenga presente l'ipotesi di mutamenti qualitativi in una cultura ora stabile e soddisfatta, ponga distanza fra sé e i tempi, salvi la comunicazione negandola, si distacchi dalla cosiddetta cultura attuale del sociologismo volgare per realizzare poche opere di impegno assoluto destinate ad essere ricuperate e messe in circolo in una situazione diversa».

lo tenevano, in Europa, in nome di culture e di filosofie che non si richiamavano affatto all'idealismo. Né Proust né Joyce, né Kafka né Musil, tanto per fare i primi e soliti nomi, vengono da una tradizione idealistica. Tutte le difese sono servite, insomma, pur di non dover vedere le strutture di classe della letteratura moderna e pur di non trarne le conseguenze; che non sono di necessità quelle della rozza negazione ma che portano molto più a fondo, in una zona di severità senza trucco né scampo, gli «impegni» e i «disimpegni».

2. È falso che nell'immediato dopoguerra (1945-48) parlare di *engagement* volesse dire registrare o sostenere la sudditanza della letteratura alla politica. È, e fu, una interessata invenzione di letterati che già puntavano sulla restaurazione politica prima che letteraria. Fu impiegata da Bo e da molti altri contro la letteratura cosiddetta del «neorealismo», che si voleva ideologicamente vicina alla sinistra politica. La invenzione (fiancheggiatrice dell'oltranzismo locale) consisteva nel far credere che la poetica degli autori sopraggiunti sulle scene della letteratura subito dopo la guerra fosse non solo violentemente eteronoma ma anzi direttamente subordinata alla politica (comunista). Fra 1947 e 1950 la restaurazione italiana ebbe interesse a confondere il termine di *engagement* con il più sciocco ždanovismo. Nel 1948 Vittorini, con la formula idealistica ed evasiva di «l'arte è *engagement* naturale » falsificava senza volerlo il senso della lotta sostenuta dal suo «Politecnico » contro il controllo politico dei Comitati Centrali e, pur senza aver da temere né prigione né morte, rientrava nell'ordine. I Comitati Centrali, per spirito di compromesso, dicevano e non dicevano, predicavano ždanovismo artistico-letterario ai meno furbi e praticavano libertà vigilata con i più astuti.

Ma la nozione di *engagement*, più ampia di quella esistenzial-francese, non era nata davvero con la seconda guerra mondiale e la Resistenza. Immaginiamo che non fosse mai, di fatto, esistita; e due terzi della maggior poesia del nostro secolo ci diventerebbero incomprensibili.

E poi *quali* scrittori italiani accettarono la funzione e il privilegio di «pifferi» del Partito? Anche qui, bisogna far giustizia di una favola molto diffusa fra i giovani da non disinteressati maestri. Il richiamo alla responsabilità civile della cultura e la critica al gusto e alla poetica del decennio 1932-42 – perché di questo in verità si tratta – non coincidono né cronologicamente né idealmente con la parola d'ordine dell'*engagement* letterario di formulazione francese; e comunque quest'ultimo non coincide affatto con la subordinazione della letteratura alle contingenze propagandistiche di una politica. Basta rammentare la violentissima opposizione comunista a Sartre *engagé*, che la stampa sovietica chiamava *jena dattilografa* e quella comunista italiana effigiava volentieri come un suino. E, ripeto, se si eccettuano appunto alcuni pubblicitari e giornalisti di parte socialista e comunista, chi fra gli scrittori sostenne o praticò la sudditanza della letteratura alla politica? Era ben chiaro allora quel che si veniva oscurando nelle astratte polarità della guerra fredda: che la partecipazione sociale e politica dell'opera letteraria avviene nei momenti della sua

genesì o della sua funzione, dunque *prima o dopo* la creazione. E *proprio per questo* diveniva più forte, anche per il lavoro del poeta, l'esigenza delle radicali trasformazioni della società: perché quelle trasformazioni sarebbero entrate come componenti decisive del circolo autore-opera-lettore, nel primo e nel terzo momento. Nel gennaio 1946 Pavese, tanto per fare un esempio, aveva già scritto *Di una nuova letteratura*; la lettera di Vittorini a Togliatti era stata scritta prima del gennaio 1947. Né quelle erano eccezioni. Si vada a rileggere che cosa allora si scriveva sui fogli della sinistra. E si troverà che quasi sempre sono denunciate come massime colpe dell'età fascista sia la subordinazione della cultura alla contingenza politica, sia la dissociazione di quella da questa. Non sarebbe venuto in mente a nessuno, allora, che «politica» potesse avere un senso restrittivo, negativo, di manipolazione propagandistica o di passionale moralismo. Politica stava per «vita della società», per la *nostra* vita stessa.

3. L'idea che la letteratura del ventennio, o meglio la letteratura della prosa d'arte e della lirica, novecentesca prima ermetizzante poi, sia stata la «via italiana» dell'antifascismo culturale non nasce con la restaurazione successiva al 1948. È invece l'idea centrale, il mito scrupolosamente predisposto *prima ancora che il fascismo cadesse*, fondato sull'equivoco stesso dell'antifascismo cioè sul suo frontismo, che vedeva schierati da un medesima parte un A. Gide e un B. Brecht. In forma non scritta quell'idea circolava durante la guerra nella fascia di autori e scrittori che erano contigui all'antifascismo liberale o liberalsocialista. La formulazione più autorevole e più abile, anche per la sede ed il momento, è in uno scritto di G. Contini che nel 1944, sulla rivista svizzera «Lettres»³ introdusse una antologia letteraria italiana da Campana a Vittorini. Vi si sosteneva esplicitamente che la «resistenza» culturale italiana andava identificata col rifiuto dei nostri scrittori migliori ad imboccare la tromba sociale e tirteica. Nell'Italia del dopoguerra quella tesi divenne poi pressoché ufficiale. Nessuna forza o gruppo organizzato sorse a confutarla: nessuno rovesciò apertamente la tesi per affermare che al di là del fascismo di Mussolini c'era una classe ed una ideologia generalizzata e che proprio la letteratura della astensione e dell'ascesi, del «reame interiore» o *das Innere Reich* era la fedele voce, lo specchio devoto della classe che i fascismi creava e disfaceva; anche perché non pochi di quelli di cui si sarebbe dovuto rilevare la corresponsabilità *ex silentio* erano, almeno temporaneamente, di parte comunista o fiancheggiatrice, autorevoli e ascoltati, erano stretti da amicizia o cabala con tutti gli altri e la politica culturale comunista era allora, come di poi sempre, largamente «nazionale». Nel paese dove non s'era trovata più d'una dozzina di professori universitari capaci di rifiutare il giuramento di fedeltà al Fascio era assurdo parlare di epurazione dei letterati; che così furono promossi d'ufficio al grado di resistenti. Ma, e questo fu più grave, si contribuì perciò ad

³ La rivista usciva a Ginevra, con un comitato di redazione che comprendeva P. Courthion, Ch. Guyot, G. Haldas, M. Raymond, A. Rousseaux e J. Starobinski. Il numero dedicato alle lettere italiane è il quarto dell'annata 1944.

oscurare, ritardare, bloccare e finalmente stravolgere il discorso storico-politico sul fascismo. E sull'antifascismo.

4. Come si può fingere di non sapere che l'arresto nello sviluppo rivoluzionario dell'antifascismo più conseguente, quello marxista - pur con tutte le sue gravissime carenze - è il fatto economico-politico che ha permesso alla casta culturale italiana (in nome delle forze conservatrici, liberali e cattoliche ma non senza corresponsabilità socialiste e comuniste) di recuperare pressoché intatto il trentennio o quarantennio che va dal 1920 o 1925 ad ieri? Dopo che quasi un ventennio ci ha separati dall'età del fascismo bisogna diffidare i più giovani dalla più pericolosa delle illusioni: quella che tende, oggi, a far credere separabile dalla responsabilità politica quella culturale per le imperfette valutazioni del fascismo e dell'antifascismo. Chi scrive non perdette allora occasione per incitare ad andar oltre le apparenze e a porre in termini di storia e di filosofia quel che pareva, e non era, risolto in termini di potere⁴; ma oggi deve dire che ogni tardivo processo alla letteratura e alla poesia degli anni venti e trenta che non implichi anche e soprattutto la critica alla politica - culturale e non culturale - dell'età seguente, cioè dell'età che ci ha portati fin qui dal 1945, e che dunque non contenga e non sia una proposta politica, è pura perdita di tempo.

Non si può compiere nessuna giustizia storica se non si impegna il futuro. Non ci può essere nessuna responsabilità altrui e passata verso il nostro presente se non nella misura in cui ve n'è una nostra verso l'avvenire. Scegliere una discendenza vuol dire scegliere una tradizione.

Per questo possiamo, se lo vogliamo, rinunciare a pensare, dire o sottintendere verso quale immagine, di umanità, nazione, uomo, possa e debba tendere la ricerca nostra in quanto uomini di scienza o di poesia, e la lotta nostra in quanto uomini di parte; possiamo rinunciare a sapere se quel qualcosa che si è detto Socialismo (e quale e come e quando) sia stato o sia per essere una alternativa alla storia nostra, mondiale, italiana, individuale, almeno dal 1914 a domani; possiamo fingere - e taluni fra noi lo fingono mirabilmente - che il problema stesso del Socialismo (produzione e cultura, pedagogia e istituzioni, etica ed economia) o non esista più o sia problema di specialisti o anche di noi ma solo in quanto specialisti o «cittadini».

«Chi ci muove?» «Verso dove dovremmo muoverci?» Queste domande possono essere errate. Possiamo non formularle e non tentare risposte. Quanti intorno a noi, e dei migliori, non l'hanno già fatto! Ma porgiamo almeno l'orecchio al silenzio che abbiamo intorno.

1962.

⁴ Non inutilmente G. Noventa aveva, prima e dopo la guerra, per tanti anni insistito perché si studiassero meglio le «teorie del fascismo», ossia il pensiero e la cultura autentici e maggiori dei primi vent'anni del secolo nel nostro paese (e le loro fonti, i loro equivalenti stranieri) che non tanto avevano preparato l'ideologia fascista come tale quanto interpretato una realtà sociale che le soluzioni fasciste avevano portato a prevalere su altre.

IV.

Astuti come colombe

1. Quella parte degli scritti del «Menabò 4»¹ che si interroga sui mutamenti indotti negli uomini dagli oggetti dell'industria contemporanea dimentica che «l'oggetto è il sensibile e che il sensibile è "attività umana, praxis"»².

Si dice: «L'industria ci annega nella produzione, nelle sue nuove "cose" e provoca ogni sorta di nausea, estraniamenti, fissazioni sbagliate, mostruosi rapporti con noi medesimi e gli altri». Ma m'è sempre parso che la contemplazione affascinata d'una condizione operaia tutta vista nel rapporto fra uomo e macchina, e l'altra dilettazione incantata, del calarsi nella «oggettività», fossero due tipici errori, o uno solo, del materialismo non dialettico. Nelle descrizioni marxiane di subumanità consumatrice, l'accento più forte era sempre posto sull'azione liberante. (E non c'è opera di anticipazione, ai limiti della fantascienza, che non insista invece sulla riduzione dell'uomo a cosa o sulla trasformazione della cosa a orrida creatura; di qui l'importanza attribuita all'animale, «cosa» animata). Si vuole illuminare il rapporto fra oggetto e utente, fra oggetto e produttore? Perché allora oscurare l'origine umana degli oggetti? Fossero sensibili alle citazioni di Marx, potrei rammentare ad alcuni amici la Terza glossa a Feuerbach³ dove le conseguenze illuministiche e paternalistiche di quell'errore sono già previste fino alle moderne crociate degli architetti e dei *designers* e alle angosce sociologiche di chi atterrito denuncia l'uomo contemporaneo immerso in una fanghiglia di merci, pur di non dover rammentare che ne è premessa la condizione di merce dell'uomo stesso. Nel vecchio film di Chaplin, tragicomica non è la catena di montaggio, né l'anarchica e ovvia reazione di Charlot, ma la serietà degli altri operai, il loro interesse al buon andamento produttivo, la persuasione di stare adempiendo un dovere. Perché non sono alienati

¹ «Menabò», n. 4, Torino 1961. E. Vittorini, *Industria e letteratura*, pp. 1320; G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, pp. 95-114; A. Pirella, *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale*, pp. 15-20. Questo mio scritto, pubblicato sul «Menabò», n. 5, 1962, molto deve al saggio di M. Tronti, *La fabbrica e la società*, che avevo potuto leggere in dattiloscritto e che è stato stampato nel n. 2 di «Quaderni Rossi» una dozzina di giorni prima del «Menabò», n. 5.

² Dal terzo dei *Manoscritti economico-filosofici del 1884* di Karl Marx, trad. it. di N. Bobbio, Torino 1949, pp. 18-35.

³ «La dottrina materialistica del mutamento dell'ambiente e dell'educazione dimentica che l'ambiente viene tramutato dagli uomini e che lo stesso educatore deve venire educato. Essa deve conseguentemente scindere la società in due parti delle quali l'una è ad essa sovrapposta.

Il coincidere del variare dell'ambiente e dell'attività umana o automutamento (*Selbstveränderung*) può essere concepito e razionalmente inteso solo come praxis rivoluzionaria (*umwälzende Praxis*)» (K. Marx, *L'ideologia tedesca*, trad. it. di G. Pischel, Milano 1947, p. 146).

dalle macchine ma dai padroni delle macchine. (È uno dei punti di contatto, fra molti, di Chaplin e Brecht).

Che l'industria non produce soltanto oggetti ma rapporti umani e «idee», vogliamo rammentarlo? «Lo stesso spirito che all'industria fa costruire le ferrovie genera le idee nel cervello dei filosofi». E, fra quelle idee, anche l'idea che le cose abbiano una importanza decisiva per l'uomo, non come risposta ad un bisogno «umano», ma «in sé». («Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano», cioè *Il capitale*, I, 1,4, è un testo pubblicato nel 1867; e il saggio di Lukács sulla reificazione e la coscienza del proletariato è stato stampato nel 1923).

2. Lo scrittore (come chiunque, d'altronde) parte da un fenomenico-sensibile già organizzato secondo schemi tanto più apparentemente obiettivi quanto più sono invece subiti. Sono quelli della sua cultura, ideologia e concezione del mondo. Propri cioè, nel caso dello scrittore, di quel particolare tipo di tensione e contraddizione (di classe) che nel nostro mondo accompagna i componenti di quel dato settore delle attività intellettuali che si qualificano come artisti o scrittori. In conseguenza di quella tensione, e nella misura in cui è scrittore e artista autentico (vale a dire, come proprio compito specifico), egli assume a coscienza, contesta e può superare (sempre però nei limiti dell'auto-coscienza) ideologie, concezioni del mondo, criteri di giudizio ricevuti, linguaggi ereditati.

Questo rapporto fra passività e attività, fra dedizione e innovazione, si produce fin da quella presa di coscienza, fin da quella occasione apparentemente superficiale che è il «tema» o «soggetto» dell'opera. Non si vuol qui, nemmeno per cenni, riprendere il problema delle scelte nella tematica letteraria, in quella cioè che gli autori del «Menabò» chiamano sprezzantemente iconografia. Ma, rammentato il consenso assai largo che esiste oggi sulla importanza capitale del soggetto (o tema) esplicito di un'opera letteraria, si rammenta anche come ad ogni diverso e possibile «piano» di lettura di un'opera corrispondano altrettanti propositi, temi, soggetti interni ad essa. Allora si potranno evitare gli errori contrapposti e simili di una estetizzante sottovalutazione del «soggetto» esplicito, primario, manifesto; o di una sua sopravvalutazione, dovuta a semplici «contingenze sociologiche» (la letteratura sulla «condizione operaia», ad esempio, o sul «mare degli oggetti»...); e riconoscere invece che *se esiste una tematica privilegiata, ossia un «tema della nostra epoca», non esiste invece nessun «soggetto» privilegiato a recare quella tematica*. Per un rapido esempio: il conflitto tra i resti della società *ancien regime* e la società nazional-borghese è certo il tema privilegiato della realtà europea della Restaurazione ma esso non abita meno nella metafora del romanzo storico che in quella del romanzo di carattere e costume; non è meno in Balzac che in Manzoni, pur nella diversità assoluta dei soggetti, quel tema. Questo si dice per affermare che il mondo dell'industria, quale che sia la sua importanza (occorre dire che è decisiva? che è la «porta stretta»?) non è per lo scrittore (rispetto ad altre parti del corpo sociale, quello contadino, che so, o quello artigiano) una via d'accesso elettiva al «tema della nostra epoca» e poi alla pienezza della

rappresentazione artistica. Lo è, semmai, il tema storico generalissimo del «conflitto fondamentale», di cui il mondo industriale è a sua volta una manifestazione e una componente, sebbene essenziale. Oggi e nella attuale condizione della nostra società non abbiamo davvero bisogno del romanzo storico per conoscere la storia, non di quello psicologico per conoscere la psicologia, non della lirica filosofica per conoscere la filosofia né del dramma politico per la politica. Ci dobbiamo scusare per queste ovvietà. O per meglio dire possiamo continuare ad averne bisogno in due sensi opposti: l'uno regressivo o conservatore, di mera informazione vestita di modi letterari, l'altro che in quanto poetico è, in qualche modo, profetico. Questo secondo è in relazione al potere di *conoscenza* contenuto nella forma artistica, non alla sua occasione, non al suo pretesto. E l'ultima parola dell'opera d'arte, non la prima, ad essere anche storia, psicologia, filosofia e politica. Bisogna negare con ogni energia il falso progressismo secondo il quale la realtà industriale, nel suo momento produttivo o in quello del consumo, dovrebbe trovare espressione letteraria perché «importante». Proprio chi, come me, afferma il primato della produzione industriale nella determinazione del nostro destino sociale; proprio chi nella identificazione e distruzione della radice capitalistica della nostra società (e quindi di un modo di produzione e di appropriazione) pone *tutto* il *verificabile* dovere degli uomini, deve reagire contro l'odierno «progressismo» letterario. Questo ricatta ogni posizione e coscienza che si vogliano realmente negatrici della società presente, porgendo elementi utilizzabili bensì a fini di conoscenza-azione ma assieme a dosi sempre più pesanti di ovvietà riformiste, cioè, in pratica, diversioniste. «Progressismo» che si è sempre giustificato, tra l'altro, con l'infame argomento della arretratezza delle masse. Arretratezza rispetto a che cosa? Rispetto al radical-progressismo delle dirigenze riformiste, incapaci di concepire «progresso» delle masse altrimenti che come «ascesa» al proprio livello... (Gli aggettivi per commentare queste mie affermazioni esistono già, e settario è uno di loro. Credo infatti si soffra, da tempo, di mancanza di «settarismo» cioè di attitudine alla *separazione*, sola via a nuove unità).

Ad ogni progresso della conoscenza, come si usa dire, scientifica della società sembrano corrispondere una diminuzione delle funzioni didascaliche della letteratura e un aumento della sua latitudine metaforica. E come è sempre stato nella storia di tutte le letterature, una poesia sugli uccelletti del bosco, per struttura, articolazioni interne e tensioni semantiche, può interpretare e quindi *formalmente* superare una data «visione del mondo», riflesso di un rapporto di classe e regime produttivo dati e avere quindi una energia mediatamente pratica altrettanto forte di quella di altre raffigurazioni, diciamo, della «storia privata»; senza pertanto che così si esaurisca la verità di un'opera poetica.

Allora il rapporto fra mondo della produzione industriale (o del consumo, in quanto specificamente riferito all'industria) e la parte di esso che per rappresentazione diretta o indiretta il linguaggio evoca nelle opere letterarie, interesserà, se pur interesserà, lo storico della società o del costume. Un rapporto che tocca invece la stessa letteratura è quello che si stabilisce fra i rapporti umani indotti dall'industria e

lo scrittore in quanto uomo, cittadino, produttore e consumatore; in quella esperienza biografica così stranamente omessa dalle correnti considerazioni sul tema; e che implica, tra l'altro, una sociologia dei letterati in quanto professionisti. Per un discorso su industria-e-letteratura sarebbe interessante un ragionamento, magari statistico, sui mutamenti (che credo grandi) intervenuti nello status economico e sociale degli scrittori entro la società italiana dell'ultimo ventennio e decennio. Sembra molto probabile che il rapporto personale con l'industria, come fonte di reddito, sia divenuto molto più frequente e decisivo, se non per lo scrittore che vive della penna, almeno per tutto l'ambiente intellettuale che è il suo, donde spesso esce, cui spesso si commette, e nel quale si è nominati scrittori. Basta confrontare quello di oggi col mondo letterario o semplicemente colto, di cinquant'anni fa. Cinema, radio Tv, grande editoria periodica, uffici stampa e centri studi delle industrie: lo scrittore non dipende più oggi, insegnante o funzionario, dallo Stato come rappresentante della collettività, che interveniva con la cattedra, l'incarico, l'erogazione; né dal reddito agrario, col suo carattere di aristocratica eternità; e neppure dalla lotta pubblicistica delle militanze politiche: ma direttamente dall'industria culturale privata o di Stato. E questo però, almeno nell'editoria - per la complessità, suddivisione e articolazione del meccanismo produttivo - consente tuttora l'illusione e l'individualismo artigianale. L'antica frase del *Manifesto* diventa vera alla lettera: lo scrittore è stipendiato o salariato da una parte della società. L'ironica richiesta di Socrate è adempiuta. Ma il Pritaneo è convenzionato con una grande industria, secondo il noto principio per cui «quel che va bene per la General Motors va bene anche per Atene». La differenza con le società socialistiche si è che quelle capitaliste finanziano l'opposizione a se medesime, annegando la negazione, mentre nella società socialista, ogni opposizione essendo immediatamente politica, essa è una possibilità di antitesi vera, una «spina nella carne», una contraddizione reale.

3. È molto difficile discutere nei termini di Vittorini, se «arcaico» o «vecchio» equivalgono per lui a negativo e «nuovo» a positivo. Un albero è arcaico e un televisore è nuovo? Ecco un modo di ragionare che non cessa di sorprendermi.

E così, «ideologia» e «cose». Ideologia, in questo scritto, non significa mai quel che significa di solito nel linguaggio storico e filosofico, marxista o no: ma nientemeno che l'operazione intellettuale, o «conoscenza razionale»; e perfino «cultura». Con un significato sempre peggiorativo, beninteso (ma ben diverso da quello di «costruzione difensiva» che è tradizionale), «ideologia» e «ideologico» vogliono qui dire «pensiero», «scienza», «ragionamento», «mediazione», ma anche «astrattezza», «formalismo», «libresco», «politicante», «fideistico». Il negativo, insomma. Le «cose» sono invece salute e schiettezza. Non si vuole solo privilegiare l'immediatezza ma, al limite, concludere che, sostituita dalle categorie di Vecchio e di Nuovo, la storia non esiste; che cioè esistono appena i rapporti di causa ed effetto, ma naturalmente lacunosi e che nessuno dovrebbe chiedersi – pena la condanna alla morte dell'anima, cioè alla «ideologia» – di che esista l'industria moderna, chi la muova, chi la produca, a chi

giovani; in breve, di che cosa si occupino economia e politica contemporanee. Il mondo dell'industria viene contrapposto a quello della natura solo per darci notizia della sostituzione definitiva di quella a questa; conclusione cui era giunto qualsiasi storicismo. Ma poi l'industria se ne sta lì, contemplata nella sua qualità di «cosa», retta da leggi oscure e «naturali», come un ippogrifo o un dinosauro. Non è un caso che Vittorini (proprio mentre coglie la differenza fra momento informativo-descrittivo della vita industriale ed interpretazione dei mutamenti portati «in ogni altra specie di cose» – e cioè nell'intero corpo sociale – dall'industria moderna) non sappia parlare che di «oggetti» nuovi e di «gesti» nuovi, accentuando con aggiornato «cosismo» il suo behaviourismo d'un tempo, invece di parlare di nuovi rapporti fra gli uomini, cioè nuovi sentimenti, valori, pensieri; termini che al suo orecchio suonano evocazioni della odiata psicologia. Vittorini, il nodo di empirismo e spiritualismo (la vecchia categoria della «vita»), non sembra averlo mai superato. Ma egli è uno scrittore, vale a dire, egli si esprime proprio ed anche in quel ribattere sempre su di un medesimo punto. Uno Scalia invece, che è di tutt'altra formazione e indole, a quel nodo vi è tornato, per un eccesso, credo, di precipitazione culturalistica.

Per Vittorini, da una parte ci sarebbero le cose – natura o industria – e dall'altra lo scrittore, tanto più autentico quanto più riesca a stabilire con quelle un rapporto intuitivo vitale e diretto: i fatti linguistici sarebbero poi, di quella esperienza, la metafora espressiva. Quel che il linguaggio porta con sé come pensiero già pensato e cioè come eredità, preesistendo ad ogni nuova esperienza e informandola, sarebbe soltanto ripetizione, falsificazione, accademia, morte. Di qui una assoluta disponibilità del linguaggio; e, alla fine, la malfamata trasmutazione (surrealista) della soggettività astratta in astratta oggettività.

È vero che, in questo scritto di Vittorini, «industria» sta per «tecnica» cioè «modo di fare le cose». Ma quale sindacalista mi parlava, tempo fa, delle splendide collezioni di brevi pellicole documentarie su singole operazioni produttive, di cui si giovano i sindacati tedeschi per discutere con le proprietà aziendali? Quei sindacati sono quel che sono, cioè meri strumenti di collaborazione di classe, proprio nella misura in cui accettano la separazione del momento tecnico da quello politico o complessivo. Fare industria eguale a tecnica (o a tecnologia, come si usa dire, con significativo anglismo) vuol dire conferire all'industria una fatalità razionale che non ha. È pura apologetica. E nessun apologeta è tanto efficace quanto quello che è in buona fede.

Per Scalia invece tutto è comunicazione e segno, nulla giace sotto i nomi. Il vizio dell'ideologia non gli appare già, come a Vittorini, quello di tradire una genuinità, ma piuttosto la strana pretesa di riaccendere una tensione da anni felicemente sopita. Nei loro scritti, Vittorini e Scalia sono d'accordo contro le mediazioni, vogliono (Vittorini) che le parole siano pietre, o (Scalia) le pietre parole, a condizione che queste e quelle non siano mai uomini, mai *storia*, mai contraddizione reale o negazione delle negazioni. Finché Scalia in alcune sue pagine riassume a uso dell'uomo di lettere l'attuale situazione della «civiltà delle macchine», indica la direzione di una esperienza utile e valida. Ma quel suo scrittore che dovrebbe

conoscere tanto bene, per poter scrivere, il quadro sociologico dell'industria contemporanea si verrebbe a trovare perfettamente disoccupato o ridotto a parafrasare una scienza; cioè a compiere una, seppur nobile, esornativa funzione subalterna⁴. Sarebbe lo scrittore che ha superato tutti i paradossi dello scrivere e la derisorietà dell'operazione letteraria, la sua sempre possibile mancanza di motivazione (che non è affatto la «irrazionalità» di cui molti ci discorrono ma è invece il riflesso di una motivazione mancante o deficiente, derubata ma riconquistabile, dell'uomo a se stesso). Sarebbe uno scrittore così utile, anche se libero e disimpegnato, da non aver più margine per l'errore. Sarebbe insomma un non-scrittore.

4. Molti si sono limitati a ripetere l'osservazione di Ottieri secondo la quale, del mondo industriale, chi sa non parla e parla chi non sa. Credo che la ragione sia da cercare non già o non solo nei timori reverenziali, ma nel frutto che la serietà assoluta dei processi produttivi e delle loro implicazioni sociali (anche quando sia assente, per legittima ipotesi, la serietà professionale delle dirigenze) è tanto grande da imporre alla metafora letteraria un livello molto arduo; l'industria non è *un* tema, è la manifestazione *del* tema che si chiama capitalismo. E tanto più quanto maggiore e crescente è la importanza estramurale dell'industria capitalistica moderna. L'accusa di arcaismo che Vittorini ha pronunciato contro i romanzieri naturalistici dell'industria, americani o russi, significa, credo, che quegli scrittori parlavano di un mondo di industrie ad un mondo che dell'industria tutto non era ancora; mentre diventa sempre più difficile parlare oggi di una verità industriale come distinta da quella generale della società. Al limite, la «coscienza sociologica» dovrebbe portare a concludere che si parla dell'industria parlando di qualsiasi altra cosa e che la difficoltà di parlarne non differisce in nulla dalla difficoltà che si trova a voler veramente parlare di qualcosa di vero. Il mistero dell'economia politica, di cui già Marx aveva discorso, è oggi (tramite il pieno trionfo dell'industria nella società e la sua prossima o già avvenuta coincidenza con lo Stato) il mistero stesso della nostra vita, l'«essenza» che giace sotto il «fenomenico».

E, per parlare di fatti miei, dirò che il rapporto con la fabbrica moderna mi si configurò, all'uscir della guerra, come cosa da raccontare agli «altri»; e più tardi, in un certo numero di versi, come relazione, appunto, fra il «dentro» della fabbrica e il «fuori». Ma quanto più, con i nostri anni, cresceva intorno l'universo neocapitalistico, tanto più diventava inutile parlare di un momento operaio; ed erano i prodotti (le materie plastiche, come esempio tipico) ad offrire una chiave della realtà. Di tutte le

⁴ Vittorini è poi coerentemente giunto a questa conclusione. Come Houdard de La Motte che non riusciva a comprendere perché mai si dovesse dire in versi quel che è tanto più chiaro in prosa, egli afferma che le moderne scienze dell'uomo hanno reso pressoché impossibile la letteratura. Si potrebbe, scherzando ma poi non troppo, parafrasare una vecchia battuta: un po' di «scienze dell'uomo» (di sociologia, di antropologia, di linguistica) allontana dalla letteratura, *beaucoup nous y ramène*. Vale a dire: la letteratura torna ad avere quella «impossibilità» o paradossalità che è il suo più frequente modo di esistenza.

immagini che del mondo della produzione moderna si possono offrire, una sola mi è parso potesse raffigurare – per me in quanto autore di versi lirici – qualcosa di molto severo, imperfettamente decifrabile e ricco perché ambiguo. Una sola oltre a quelle più ovvie della città moderna o della «media campagna industriale»⁵; intendo il momento della interruzione o fine del lavoro, anzi il momento in cui con l'interruzione o fine del lavoro della fabbrica appare più evidente il carattere storico del paesaggio industriale. E il momento dell'Ottobre polacco, dei grandi *meetings* nelle fabbriche di Varsavia⁶. In chiave di decisione rivoluzionaria, mi rammentava un altro tempo, quando – e ne avevo parlato, in una poesia – le smobilitazioni industriali del dopoguerra avevano creato violente tensioni poi vanificate nella successiva ricostruzione neocapitalistica. Le «fabbriche spente» degli anni fra il 1948 e il 1951, m'erano parse immagine e garanzia della «giustizia lenta che ci accompagna»⁷.

Aggiungo di credere oggi che un modo di eludere la volgarità del Progressismo Generalizzato e Riformista è quello, da me tentato in più d'una composizione, di accennare al recupero, in una società comunista, dei valori della società preindustriale; sono tanto essenziali, tra l'altro, ai popoli del Terzo Mondo, che nessuna rivoluzione può essere vera per loro se quei valori, come Fanon ci dice, non verifica.

5. Sempre più spesso, e da anni, questo discorso ci viene rivolto:

Datate da quando volete. Ma, e non solo in occidente, depoliticizzazione, indifferenza per le ideologie, ironia per le «concezioni del mondo». Ormai si procede per verità settoriali o regionali, eliminando «residui» metafisici, problematiche universalistiche, trappole del sentimento. Antropologia e fenomenologia hanno o assorbito o dissolte le vecchie pretese dello storicismo. Però, avvertiti: non basta interesse o ossequio a questo o quel risultato delle scienze sociali, vogliamo ossequio al significato *politico* di questa nuova situazione, cioè alla dichiarazione di morte di ogni movimento rivoluzionario, anzi della nozione medesima di rivoluzione. Riformismo sì: opportunità similari per tutti nel rispetto delle libertà liberali. E una rete di informazioni ed opinioni capace di resistere alle forme più rozze di industria culturale; cioè di renderle meno rozze. Bene supremo è la pace; si promuova quindi il disarmo, in ispecie quello atomico. Ma riconoscete ad occhio nudo le conseguenze di questa mutata situazione, in un mondo finalmente da adulti, anche nel campo delle arti e delle lettere! La rivalutazione degli elementi formali o la pace fra la generazione del formalismo prebellico e quella recentissima non avviene davvero nelle arcaiche formule dell'«arte per l'arte». Si tratta invece d'una volontaria autolimitazione o dei contenuti o delle destinazioni, o di tutti e due; di una vera e propria e sistematica realizzazione del vecchio sogno di tirar il collo ad ogni possibile eloquenza. Che la letteratura debba proporsi come discorso universale, quindi umanistico, è sogno del passato preelettronico. La letteratura si è

⁵ *A Cesano Mademo*, in *Una volta per sempre*, Milano 1963, p. 63.

⁶ *Al di là della speranza*, in *Poesia ed errore*, Milano 1959, p. 23.

⁷ *Ad una straniera* (1951), in *ibid.*, p. 154.

fatta maggiorenne, accetta senza strilli di ribellione le strutture organizzative nelle quali la colloca l'occidentale società contemporanea; e le considera pressoché inalterabili. Preferibili comunque al disordine, come già diceva il vostro Goethe. Non vogliamo né la rivolta dei figli di papà surrealisti né le inutili riabilitazioni di cadaveri, dopo vent'anni di deportazione. Stabilito un settore del reale, la letteratura lo aggredirà con una analitica tanto più razionale quanto più arbitraria; e l'operazione di sintesi sarà a libito del lettore. La letteratura eviterà ogni accusa di irrazionalismo e di intuizionismo perché sarà lucida e predeterminata; nella misura in cui propone oggetti e oggettività sarà perfino «materialista»; e l'ha già fatta finita con la sequela delle degenerazioni postromantiche, dall'espressionismo all'arte impegnata e dal surrealismo all'esistenzialismo. Nel senso rigoroso del termine, sarà un capitolo della semantica e della linguistica. Senza nostalgia alcuna per la categoria evocata dall'aggettivo, sarà molto più classica di quanto non si pensi di solito; almeno per quanto riguarda il compiacimento per la certa protezione del Principe. Ridicolo agitare contro quest'arte (astratta, informale, oggettiva o come la si chiamerà domani) i vecchi argomenti di Lukács contro l'avanguardia. È vero che, rifiutando ogni dialettica, questa letteratura e questa arte partecipano della eterna endiadi di naturalismo e di simbolismo; ma lo fanno con una forza ed una ironia che gli vengono non solo dai moderni trionfi scientifici ma dalla certezza che ormai – come ebbe a dire, già sono molti anni, Edoardo Sanguineti – abbiamo fatto dell'avanguardia un'arte da museo (da museo e da atelier di moda), una cosa rassicurante come le vecchie pitture da salotto ma creatrice di un ordine nel quale possono svilupparsi anche grandi e grandissimi talenti. I rapporti con l'industria sono ormai stabiliti e chiari. Se meno chiari appaiono in Italia, si è perché la Montecatini o la Fiat non sembrano ancora interessate direttamente alla pubblicazione di giovani autori italiani; ma il tempo è vicino o almeno è sempre più visibile il rapporto fra la grande industria e l'università, fra la grande industria e l'editoria. Ineguaglianze di informazione più che di sviluppo. Il mondo, comunque, è compatto. Gli uomini non sono più divisi in classi bensì in ceti e in funzioni. L'Africa è troppo indietro e la Cina tanto lontana e affamata. Il socialismo è stato una favola, sognata per un secolo; che, non però senza orribili strazi, è riuscita a portare una parte d'Asia e d'Europa ai benefici tecnico-scientifici elaborati dal mondo capitalistico...

A questi argomenti – alcuni dei quali, e non dei minori, vengono dagli ambienti medesimi delle dirigenze comuniste italiane – aveva bensì dato alcune importanti risposte, l'anno scorso, sulla «New Left Review», C. Wright Mills. Ma Scalia, che pure cita questo sociologo americano prematuramente scomparso, non sembra averle considerate; né Vittorini. Ai quali non intendo attribuire tutte le tesi sopra esposte bensì alcune. Ognuno di essi le integra con l'altro, entro o fuori le pagine del «Menabò», così da coprire un settore «ideologico» abbastanza rilevante. Rieccoci al rapporto industria-letteratura.

6. Come è possibile parlare di industria – e diciamo pure industria grande e media, moderna, neocapitalistica, italiana – dimenticando che le nostre fonti di conoscenza non se ne stanno laggiù nelle bibliografie, ma circolano immediatamente in noi e

intorno a noi sotto forma di «concezioni», di «nozioni» (alienazione, automazione, costi, cottimi, lotta sindacale, plusvalore, proletariato, sfruttamento, socialismo, stato di benessere, tecnologia moderna, ecc.)? Che tra l'industria e noi sta la cultura, una cultura, intera, e che la posizione, l'idea, l'opinione che ci facciamo sull'industria non ha comune misura con tante altre nostre opinioni, posizioni, idee su argomenti particolari? Come si fa a parlare di industria e letteratura senza esser d'accordo almeno su questo (ma è quasi tutto): che cioè le forme, i modi, i tempi della produzione industriale e i suoi rapporti sono la forma stessa della vita sociale, il contenente storico di tutto il nostro contenuto e non semplicemente un aspetto della realtà? Che le strutture economiche – nel nostro caso, capitalistiche e quindi industriali – sono né più né meno che l'inconscio sociale, cioè il vero inconscio, il mistero dei misteri?

Si direbbe che questa ovvia premessa marxista non sia arrivata, né ora né mai, a sfiorare le menti dei direttori e dei redattori del «Menabò».

E allora sarà molto importante che nelle premesse non scritte di taluni autori del «Menabò» e poi anche nelle loro conclusioni esplicite, si intenda con «industria» *soltanto* il complesso delle operazioni produttive, con particolare riguardo al lavoro operaio e al rapporto fra macchina e operaio o a quello fra prodotto e consumatore; perché vorrà dire che si avranno presenti i problemi umani del meccanismo industriale ma sarà *essenziale* che si sia creduto possibile parlar di industria ponendo fra parentesi i caratteri *economici* di quella industria stessa, cioè non ultime le leggi socioeconomiche che in un dato contesto determinano o tendono a determinare questo piuttosto che quel consumo (ivi compresi i consumi ideologici; e il «Menabò» medesimo). È *essenziale* che in un discorso autorevole, su di una rivista di alta qualità letteraria, si discorra di industria moderna e dei suoi rapporti con l'espressione letteraria parlando bensì di alienazione, reificazione, «tristezza operaia», democraticità a tutti i livelli e transindustria, ma *non* di criteri capitalistici di produzione, di acquisto della forza-lavoro, di plusvalore, di pianificazione capitalistica, di rapporto fra investimenti e azione sindacale, eccetera.

Questo contesto di argomentazioni e di omissioni è oggettivamente una parte della ideologia che l'attuale fase di sviluppo dell'industria neocapitalistica induce nella società italiana. Tanto è vero che lo ritroviamo su di un larghissimo fronte di ideologizzazione, da talune posizioni comuniste fino a talune posizioni democristiane passando per quelle socialdemocratiche e socialiste. Ed è significativo che di questo aroma ideologico risentano, nel «Menabò», semmai gli scritti teorici mentre molto meno paiono respirarlo quelli creativi.

Questo non può stupire chi consideri le fasi successive attraverso le quali sono passate le ideologie-guida degli ultimi quindici anni. È o non è nell'interesse del neocapitalismo o del capitalismo monopolistico di Stato evitare qualsiasi obbiettivo collegamento rivoluzionario fra le rivendicazioni «arretrate » del Terzo Mondo e quelle «avanzate» dei proletari continentali? E lo scotto che deve essere pagato per evitarlo (secondo un modulo classico che anche in altri tempi e luoghi si è, seppur

diversamente, mostrato attivo) non è forse, oltre ad una maggiore partecipazione delle categorie proletarie agli utili capitalistici, la partecipazione di un settore delle dirigenze operaie alla pianificazione imprenditoriale, a livello di azienda o di Stato? Ecco, fra l'altro, perché non hanno probabilmente tutti i torti quei francesi che negano l'esistenza di interessi comuni alla destra militare oltranzista e alla destra economica del loro paese. E abbastanza evidente che, nella misura in cui lo Stato si dispone da noi ad assumere funzioni analoghe a quelle della grande industria, al sostanziale autoritarismo derivante da quei tipi di pianificazione non democratica si affiancherà un certo grado di maggiore «democratizzazione» della vita civile. Molte contraddizioni evidenti è facile supporre risolte: ad esempio, la nota contraddizione tra voto sindacale e voto politico alla Fiat tenderà a risolversi o nel senso di una degradazione e irrilevanza del voto politico o nel senso di una riduzione di area per quello sindacale, si da rendere inutile l'attuale «antidemocratica» pressione... Insomma, credo non dir nulla di nuovo constatando *che l'attuale fase di sviluppo neocapitalistico esige che tutto un largo settore della tematica socialista entri a far parte del linguaggio o dà compiti delle alte dirigenze industriali*; e nella sfera della sovrastruttura culturale e letteraria questo lo si vede chiaro nella liquidazione della vecchia critica di «destra», spiritualista e irrazionalista, nella accettazione del sociologismo come sostitutivo del discorso politico e nel ricupero entro l'ordine riformista di autori che ancora pochi anni fa rappresentavano non soltanto una opposizione ma una alternativa. Ho detto altrove che alla mediazione rappresentata dai partiti politici l'avvento neocapitalistico ha sostituito la mediazione industriale-aziendale dell'editoria. Ma il vero rapporto fra gli uomini di lettere e l'industria non avviene nell'editoria e nemmeno, a rigore, negli impieghi; si celebra nella inafferrabile aura ideologica indotta dalle *corporations*. Ed è *superfluo* dire che l'uomo di lettere è tanto meno portato ad ammetterlo quanto più quella stessa ideologia tende a proclamarlo artigianalmente indipendente e ad isolarlo in una «riserva indiana» di umanità e spontaneità. Fino a pochi anni fa esistevano ancora coloro che rifiutavano collaborazione o cordialità non appena al fascista mal pentito ma all'avversario politico, soprattutto se quell'avversario politico era un pubblico portavoce, un responsabile persuasore. Ma erano gli ultimi icebergs della guerra fredda. Oggi si riproduce invece ed esattamente la situazione che fu degli anni fra il 1934 e il 1939, quando, isolate le ali estreme degli scrittori fascisti ingenui ed espliciti e quelle degli antifascisti dichiarati (d'altronde silenziosi o perifrastici) la grandissima maggioranza degli scrittori e degli uomini di cultura era fascista e antifascista nello stesso tempo, commensale delle autorità qualche volta e qualche altra al limite dell'ammonimento di questura o federazione. Oggi Calvino passa le sue vacanze sulle rive del mare dell'Oggettività e non si avvede ormai (*masca eris etridebis semper!*) che la maschera gli è così aderente da coincidere col suo viso stesso e da renderlo somigliante ad innumerevoli letterati italiani; assicurandogli così pari luogo nelle nostre storie letterarie. E fra l'altro, come evitare tanta democratica tolleranza se non c'è casa editrice, né premio letterario, né pubblico organismo che non la imponga?

Diciamo allora, scherzando ma non poi troppo, che canone ideologico supremo di molti sembra essere ormai quello della sostanziale unicità e identità di sviluppo storico del mondo; tanto che, se si omettono o si diminuiscono le differenze specifiche (attribuendole a ritardi storici o a sviluppo ineguale) non restano che le somiglianze. Somiglianze fra borghesi che esistono e borghesi che esisteranno. Riduzione del diverso al simile: cioè riduzione del socialismo e comunismo alla tradizione liberalcapitalistica. «Tutto il mondo è, o sarà, paese», così suona un altro loro principio.

Così, in nome del fatto che è materia controversa il grado di incidenza dei regimi collettivistici (ad esempio, di quello sovietico) sulla realtà della condizione operaia, e cioè il grado e il tipo di modificazione della condizione umana apportato dalla struttura collettivistica della economia e dalle sovrastrutture socialistiche, proprio la struttura dell'industria occidentale e italiana si troverà posta fra parentesi, in un discorso su «industria e letteratura». Si parte dalla non dimostrata identità di alienazioni, reificazioni, ecc. in una società a struttura capitalistica ed in una a struttura socialista, non già per indicare (quand'anche quella identità fosse dimostrata) quale ne sia il centro motore e quali i rapporti fra quello e le lettere, ma per omettere semplicemente la questione. O per sostituirla con qualche frase sulla democratizzazione e la «transindustria»; con discorsi senza manici.

Né questo avviene solo sul «Menabò», dove Vittorini ripropone il suo antistoricismo (anche se, si direbbe, sul mito della crudele purezza che fu suo vent'anni fa sembra oggi prevalere l'altra faccia del medesimo mito, quello della corruttela ottimistica e creatrice); e dove Scalia convita la letteratura ad una cena storico-sociologica di tali dimensioni da indurla al sonno e al sogno d'una scala di Giacobbe democratico-scientifico-letteraria, dove tutto è in tutto e inversamente. Avviene un po' ovunque, almeno in Italia e Francia; sempre più numerosi sono quelli che ti parlano dell'Uomo, con una invisibile maiuscola, e di sempre più complesse tecniche di avvicinamento all'Uomo; e spunta, come prevedibile, l'Uomo «profondo», l'essenza o la condizione umana, identica alla catena della Renault come alla catena della Zis perché identiche le macchine e il regime produttivo e identica la «natura» umana: unione, ancora una volta, di materialismo positivista e di spiritualismo.

(Facili queste mie critiche? So di poter sbagliare. So che l'avvenire può darmi torto e rendere vero quel che Scalia ed altri, sulla fede di alcuni libri, profetizzano: la rivoluzione senza lacrime, la rivoluzione senza rivoluzione, l'ai di là dell'industria grazie alla illuminata conversione dei politici alla scienza...)

7. Non dovremo più chiederci dunque, mi domando, se – come ha pur pensato il più alto pensiero dell'età moderna – nell'industria, nel modo di produrre e nella struttura della proprietà dei mezzi di produzione, si annidi ancora o no la più profonda causa della divisione degli uomini tra loro e delle parti di ogni uomo in se stesso? Cioè la causa più potente delle tensioni e dei paradossi di che appunto vivono

letteratura e poesia? Perché non si concede più, sembra, che quella causa sia il potere dell'uomo sull'uomo esercitato oggi nella accumulazione e riproduzione del capitale.

Non si osa ancora considerare quasi trionfo dell'umana ragione l'assopimento, apparente, dei conflitti ideologici e sociali nel nostro paese. Ma (è quanto, almeno, risulta dal numero del «Menabò» e dagli accenti con i quali, in genere, lo si è commentato) non si spera e non si teme più di cercare, nella società che abbiamo tutt'intorno, «l'anello che non tiene». Negli ultimi dieci, quindici anni - è questo il tema dell'«invecchiamento» di cui ha benissimo parlato André Gorz in un suo scritto recente - ognuno di noi è entrato a far parte dell'amalgama, della concrezione cementizia, del conglomerato. Dove passano la crepa, il solco, la spaccatura? Quella che, secondo il Vangelo, mette padre contro figlio e fratello contro fratello; e, secondo Hegel, gli uomini in lotta mortale per il riconoscimento; e, secondo Marx, le classi in conflitto fino alla negazione delle classi? Eppure questo, di «portare la spada» nel mondo, è pur stato ed è anche uno dei compiti della poesia.

Ma proprio qui m'avvedo di avere errato; questa ultima affermazione è la prima che i miei interlocutori negano. Concedono al più come compito della letteratura e della poesia di indurre il senso del proprio scacco, del proprio paradosso; ma non già - come invece sempre seguito a credere - di uno scacco e di un paradosso innanzi che nell'espressione letteraria allogati come feroci vermi preziosi nel nocciolo stesso della realtà, soprattutto di quella apparentemente più compatta.

8. Oggi, come l'operaio che non abbia perduta coscienza di classe e come il dirigente politico che non abbia accettata una coscienza professionale o di successo, lo scrittore sa o dovrebbe sapere che la lotta per il comunismo ricomincia ora. *Ricomincia esattamente nel punto più basso della parabola, quando nulla sembra apparentemente sostenerla; se quel punto abbiamo già raggiunto o stiamo per raggiungere.* Ed ero facile profeta, cinque o sei anni fa. Sotto i temi rivendicativo-economici e governativo-parlamentari stanno ponendosi ora, in Occidente e forse anche in Oriente, i temi di un «salto qualitativo» che il trentennio staliniano aveva fatto abbandonare al movimento rivoluzionario mondiale. E, questo, proprio quando più totale è il potere con cui il sistema capitalistico investe e regge ogni parte della società. Affermare che per una contraddizione inerente alla loro medesima esistenza le forme più evolute del capitalismo odierno sono incapaci di fondare una società di persone invece che di mansioni; e che si tratta di risolvere in Europa occidentale e dunque nel nostro paese proprio quei problemi che la formazione degli Stati socialisti e la comparsa del Terzo Mondo hanno lasciati insoluti da noi, ossia i problemi di un progresso - «non-moderno» e «non fondato sul benessere» -, questo significa affermare che la letteratura non può accettare lo status che il neocapitalismo le ha offerto.

So abbastanza bene di star qui dicendo qualcosa che sta al limite; e forse al di là dei limiti del sensato e del ragionevole. Qualcosa che, prima degli altri, giudica chi parla. Ma se non si ha il coraggio di affrontare quel giudizio, tanto varrebbe smetter di

scrivere. Voglio dire che lo scrittore, se ha capito i termini in cui oggi si pone la lotta delle classi, non solo deve lasciar dietro di sé la fase della rivolta solitaria o di gruppo e la fase della partecipazione rivoluzionaria, che è stata la sua nei primi trentacinque o quarantanni del secolo e cioè, in forme varie, fino alla seconda guerra mondiale; ma anche – dico da noi, in Italia – la «socialità» che è solo residuo miserabile dell'impegno ad una responsabilità storica che nel 1945 fu proposta a molti, e anche in modo, oggi lo sappiamo, relativamente indipendente dalle ideologie di partito.

Lo scrittore di cui dico, proprio perché sa che cosa l'industria sia, sa che parlarne è come parlare del proprio io più profondo e che dunque solo una lunga catena di metafore può rischiare quel discorso. Tra la conoscenza-per-l'azione di cui ha bisogno ogni azione che si voglia rivoluzionaria - e dunque conoscenza scientifica o che si pretenda tale - e la particolare conoscenza che (del mondo industriale) ci può venire dalla letteratura (magari, dice Vittorini, come «rappresentazione di servitù che contiene una proposta di libertà») non credo affatto né necessario né utile stabilire un rapporto diretto. Dico di più, e lo dico proprio io che da vent'anni ho sostenuto posizioni apparentemente contrarie: perfino la ormai invecchiatissima polemica, in sede di poetica, contro la cosiddetta «ontologia letteraria del Novecento» e contro l'«irrazionalismo» e simili, fa parte dei panni ideologici di cui il progressismo neoriformistico e neoindustriale ama vedere drappeggiati i coristi del mondo letterario e artistico. Oggi, in Italia, consigliare agli scrittori l'attenzione alla sociologia industriale o l'invenzione di nuovi rapporti fra gli «uomini» e le «cose», con l'occhio rivolto alle «cose» dell'industria, equivale probabilmente a mantenere in vita un equivoco pseudoprogressista. Meglio allora il puro gioco, lo sberleffo, l'arcadia. Fra la noia e la faticosa agrimensura di molto «cosismo» cosmopolita e quel medesimo «cosismo» che oggi o domani spunta o spunterà in Italia non senza condimento storico-sociale, meglio ancora quello francese, che è innocuo; o meglio ancora, nulla.

La circolazione culturale e interdisciplinare di cui, secondo i nostri socialkennediani, lo scrittore dovrebbe partecipare non è soltanto «esperantistica» (come l'ha chiamata A. Rossi): ma manca di motore primo né può dire, fuor del puro amore del vero e del bene, quali forze dovrebbero muoverla verso la Democrazia Circolare e Generalizzata. Mentre la fiducia nella funzione rivelatrice e liberatrice della letteratura – che è la sostanza energicamente positiva del discorso di Vittorini, e non da oggi – sembra generare da sé ed implicare (accettando, come di fatto ed e *silentio* accetta, il quadro sociologico-politico attuale della produzione letteraria) la perpetua ricreazione di artificiali avanguardie. Vanno, quelle avanguardie di lievi armature, con passo svelto, precedendo chi invece suda gli stipendi ormai non disprezzabili dell'industria culturale e della letteratura d'uso; ma non tanto svelte da dimenticare i collegamenti, in un continuo scambio di personale e di parole d'ordine.

Il punto non riguarda più la letteratura. Ma la morale e la politica. Se si è persuasi che la maggiore caratteristica ideologica delle forze economicamente e politicamente oggi in Italia dominanti è l'assorbimento o la neutralizzazione di qualsiasi contestazione o negazione che si presenti come tendenzialmente universale, dovrebbe

esser chiaro che il primo modo di frustrare le aspettative di quelle forze è quello di non fornire gli alibi letterari e la buona coscienza progressista di cui esse hanno (e sempre più avranno) bisogno.

Oggi qualsiasi espressione letteraria che rappresenti una servitù in modo da rendere immediatamente possibile l'illusione di una libertà, serve una libertà illusoria. E chi sia persuaso che non esistono libertà diverse e distinte verso-cui tendere ma che una e una sola è, di tempo in tempo, di situazione in situazione, come Lenin voleva, la libertà, e che fa tutt'uno con la via per raggiungerla, potrà intendere perché, almeno qui e ora, nell'attuale temperie letteraria e politica di «gran ballo sotto il ciliegio», come dice Roversi, sia meglio non nominare invano il nome della verità e lasciare il loro mestiere agli imperterriti simoniaci. Credo tocchi al marxista, al socialista coerente schernire oggi le nobili angosce di che il riformismo capitalistico cerca nascondere il suo sostanzioso ottimismo, la persuasione di avercela fatta ad assicurare al nostro paese progresso e democrazia. Oggi non si deve dunque far nulla per distinguere pubblicamente l'ideologia di un funzionario dell'Eni da quella di uno del Pci, se quella distinzione a taluno sembra difficile; nulla si deve fare per distinguere un discorso di P. Togliatti da uno di G. Giolitti, se a taluno quella indistinzione sembra gradevole. È l'unico modo perché chi deve capire e distinguere, distingua e capisca. Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilite. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi.

Solo ora a me – che ho pure gli anni della Rivoluzione d'Ottobre – pare d'intendere quanti significati siano nelle ultime parole del *Manifesto*. Che mutamento non si dia per le società né per gli individui se non all'estremo d'una miseria-bisogno, veduta e accettata; e quando essa non abbia ormai altra forma che quella d'una servitù, d'una materiale catena. E il mondo che abbiamo – che avete – da guadagnare è davvero tutto un mondo. Per questo penso che oggi (ed è un consiglio che do a me stesso, non un precetto per alcuno; ma certo con la speranza che sia inteso dai migliori) voler scrivere di industria, fabbriche, operai, lotte sindacali e politiche sia fiancheggiamento della conservazione. Capire il mondo intorno a sé è anche occuparsi di industria, fabbriche, operai, lotte sindacali e politiche. È agirvi dentro. Credo che questo debba esser fatto. E non negare mai la propria parola, dove ci sia possibilità vera di recare offesa salutare agli offensori e giusta ingiustizia agli ingiusti. Ma come scrittore – almeno nella misura in cui mi sia dato di comunicare ad un pubblico – mi dico di voler apparire il più astratto, il meno impegnato e impiegabile, il più «reazionario» degli scrittori. Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile. I gestori della cultura industriale e progressista già da sempre hanno veduto nel mio colorito qualcosa che li ha dissuasi dalla tentazione di fidarsi di me. Oggi vorrei che il mio – il nostro, amici – fosse un pallore ancor più innaturale, procurato – e impreciso. Vorrei non aver più occasione

di transigere con gli infocati o stanchi intellettuali della mia età; con quella parte di me che li assomiglia. Vorrei perciò saperli salutare, riverire al bisogno, adulare; con perfetta menzogna. Non è facile. Come certe agitazioni sindacali, coloro che nelle lettere si propongono fini simili sono già previsti nei bilanci del potere; ricercatissimi, quindi, come selvaggina di pregio. Facile esser confusi invece e confondersi realmente coi peggiori cialtroni del ribellismo protetto o con stravaganti ritardatari. Tanto da far seriamente pensare che scrivere non si debba più; o non più pubblicare.

Ma basterà rammentare come si siano ricevute, all'inizio della vita e ancora ieri, le parole che ci hanno insegnato in quale direzione cercare i nostri compagni. Allora in quello che scrivo, o che altri scriverà, ci potrà essere, come la lima fine d'acciaio nascosta nella pagnotta dell'ergastolano, una parte metallica. Che possa appropriarsene solo chi l'abbia chiesta e per questo meritata. Contrabbandata sotto specie in che tutti, anche i nemici, possono comunicare; ma solo a lui e a quelli come lui destinata.

1962.

V.

Istituzioni letterarie e progresso del regime

Molti dei correnti discorsi sulle istituzioni ed i costumi letterari presenti confondono prospettive vicine e lontane, descrizione e dover essere. E se chi parla è, in proprio, un autore, può allora succedere che rifiuti le mediazioni istituzionali per abitudine di libera creazione ma vi sovrapponga, proprio perché si tratta di un discorso diverso, un variabile grado di prudenza e di tattica.

Chiamo istituzioni letterarie tanto il sistema di convenzioni formali che in una società data fanno considerare letteratura certe forme di comunicazione ed espressione quanto il complesso delle attività che hanno per oggetto la letteratura già esistente: cioè la critica, l'editoria, le ricerche di sociologia letteraria, eccetera. Di seguito ricorrerà esclusivamente questo secondo significato. Quanto qui oltre si afferma non vuol essere originale: non sarebbe stato formulato senza gli scritti e la recente conversazione di amici. Né soprattutto senza i ragionamenti di otto e dieci anni fa. Con la differenza grandissima che quelli si rivolgevano ai quadri di un partito che non ci sono, o non c'è, più. In parte le affermazioni che seguono possono parere ovvie. Ma a chi? Meglio non andare oltre fino a quando, provandone il grado di verità, non si siano tratte dalle considerazioni qui esposte alcune conseguenze pratiche.

La premessa è che in Italia e nell'ultimo decennio non si sia dato nessun progresso apparente nella organizzazione delle istituzioni letterarie, eccettuati taluni settori di filologia e critica accademica. Forme e consuetudini dell'editoria letteraria e della pubblicistica critica su quotidiani, periodici e mezzi audiovisivi, delle riviste, dei premi e così via sono rimaste immutate malgrado le alte tirature e i criteri industriali applicati all'editoria letteraria. Solo le dimensioni sono mutate in proporzione all'aumento del giro di affari. I punti di vendita sostenuti dalla pubblicità procedono da premesse immutabili: propagandare un determinato prodotto come quello che porta ordine nel disordine o disordine nell'ordine ma che in ogni caso garantisce una promozione spirituale grazie alla sua provenienza da un gruppo (gli autori) cui un altro gruppo (gli editori-critici) seguita a conferire l'investitura di antichissimi poteri magici.

«Ultimo decennio»: si tratta degli anni successivi al 1956 (autoliquidazione delle organizzazioni di mediazione culturale della sinistra politica. La loro funzione è stata surrogata dalle aziende editoriali). In parallelismo con recenti indirizzi politici governativi sembra però probabile che il potere economico-politico deleghi alla editoria più esplicite mansioni ideologico-culturali.

(Gli avanguardisti e i loro avversari sono disposti a mettere tutto in dubbio e a seppellire la carogna delle belle lettere. Non a modificare le strutture delle istituzioni letterarie. A disputare lungamente sul capitalismo e sulla industria culturale, sul marxismo e sulla rivoluzione. Non a modificare di fatto lo status della loro professione. I libri saranno chiusi o aperti, i pianoforti suonati o bruciati: ma immutate restano le regole successive, redazionali, combinatorie).

Ma la strada del moderno potere capitalistico – programmazione nazionale e internazionale; integrazione di ogni antagonismo – ha precise esigenze. Ha già portato ad un ammodernamento della scuola. Le ha affidato la preselezione della sua mano d'opera. Ha già sostituito alla pedagogia di classe a fondamento «umanistico» quella, sempre di classe, del disciplinato consumatore. La ricerca scientifica è un secondo passo. Il processo di concentrazione e di razionalizzazione finirà con l'introdurre delle modificazioni anche nel regime editoriale e poi in tutti quegli altri elementi che finora hanno conservato alle istituzioni letterarie italiane il loro odore caratteristico.

E anche probabile che i modelli siano gli Stati Uniti e ormai l'Inghilterra e la Germania. Anche la Francia è ormai avviata in questa direzione. Enti privati o pubblici, investendo capitali per la formazione di moderne università, toccheranno anche i «dipartimenti» degli studi letterari, finanzieranno ricerche ed edizioni, riorganizzeranno e renderanno realmente efficiente il servizio di informazione critica. Sarà interesse della stessa industria culturale (ossia «fabbrica della coscienza») che esistano critici realmente indipendenti e considerati ben distinti dagli attuali specialisti di relazioni sociali e pubblicitari della letteratura. Gli ultimi resti dell'ambiente letterario scompariranno a favore di una estesa, seria e decante varietà di studi letterari. Saranno lasciati in libertà vigilata soltanto gli addetti alla libera creazione. (Come scrive una rivista italiana, la nostra epoca, che si fonda sullo spirito scientifico, restringe al massimo le possibilità comunicative dell'arte e delle lettere. Credo esatta la diagnosi).

Tutto questo è normale igiene di un paese di capitalismo sviluppato. Se c'è da stupirsi, si è perché non siamo più avanzati, perché i dirigenti l'attuale industria culturale hanno creduto, alquanto ingenuamente, quanto loro suggerivano talune vecchie figure trapassate nello scorso trentennio, cioè al valore pubblicitario di certi miti letterari. La bella epoca che a qualche scrittore, anche mio coetaneo, ha fatto credere di detenere un potere morale, è finita rapidamente; quelli, o altri per essi, avranno un potere morale ma come diretti delegati del sistema non come suoi ispiratori o critici.

A questo punto si direbbe che il discorso dovrebbe concludersi con alcune ipotesi. Ma qualsiasi ipotesi di organizzazione attuale della cultura letteraria, che abbia come premessa il combattimento storico *immediato* contro il sistema capitalistico è priva di fondamento. Come per qualsiasi altra forma di organizzazione della vita associata, la «prefigurazione» (che non sorga dal ceppo della più immediata e visibile negazione) è un piacere che ci dobbiamo vietare quanto più realmente si avanza. Anzi il grado della sua diminuzione è forse una misura del reale progresso. Le stesse nozioni di

«organizzazione» e di «cultura» e di «istituzione letteraria» debbono fin d'ora sapere di poter essere negate o travolte dalle forze mentali degli uomini, nell'atto del loro dispiegarsi rivoluzionario. Ricordiamo la definizione negativa di comunismo: «Il movimento reale che abolisce lo stato di cose presente»¹.

Un amico mi rammenta di non cadere nella solita illusione di credere ad un consenso iniziale dei lettori. Però queste parole non sono rivolte a chiunque. Ma a chi sia già d'accordo sulla opportunità di non transigere con la società in genere e con quella delle istituzioni letterarie in particolare se non quanto basta per meglio danneggiarla. Qualcuno, leggendo le ultime due pagine di un mio scritto sul «Menabò» su industria e letteratura, ha voluto benevolmente credere a un bell'attacco di sublime. Vorrei dissuaderlo. Ho detto quel che ho detto, letteralmente e in tutti i sensi. Mi rivolgo dunque a chi non si lascia ingannare dal sofisma con il quale le varie parti della cultura letteraria italiana (e non italiana) hanno fatto credere estensibile alle istituzioni letterarie il disimpegno della creazione letteraria dalla subordinazione alle ideologie politiche. Il sofisma è stato sostenuto proclamato ribattuto negli scorsi anni sulle pagine di innumerevoli riviste e per la firma di molti: *si è finito cioè col credere che le forme nelle quali si dirigono le riviste, si redigono gli articoli, si guidano le collezioni editoriali, si amministra l'opinione in materia letteraria, si promuovono o finanziano le ricerche a livello universitario o editoriale, si giudicano gli inediti e si diffondono gli editi, o non esistessero o coincidessero con una mitica e inattaccabile industria culturale o sfumassero anche più lontano, tra le nebbie dell'industria-e-letteratura*. E in pratica, come il rapporto industria-letteratura nascondeva il rapporto capitale-salariato, così il vino nuovo delle ultime tendenze critiche o delle nuove tecniche di indagine o delle nuove esperienze internazionali veniva versato nelle vecchie strutture organizzative, le scelte fondamentali in materia letteraria continuavano ad obbedire in silenzio al criterio del profitto, i critici a singhiozzare sull'industria culturale e poi passare alla cassa, le rivistine a crescere in ogni mandamento, i dibattiti a impestare le case della cultura, eccetera.

Vuol dire che il reclutamento, la selezione per gli studi letterari sono fatti in modo da garantire certi esiti. «Son vigliaco, sì, ma 'scólta». E infatti tutti ti dicono che sono d'accordo con te: in pratica poi, uno non si vuol guastare con l'editore, un altro deve pubblicare un libro e spera nella recensione di Y, un terzo aspetta di entrare nella «terna», un quarto c'è entrato, un quinto non può dire quel che pensa di Z perché gli ha portato via la moglie, un sesto sta per partire per un semestre alla università di Salt Lake City, un settimo pensa che ci sia molto da sperare dal prossimo convegno degli scrittori a Kiev, un ottavo ha l'esaurimento nervoso, un nono è morto, un decimo deve ancora nascere.

Questo discorso, bisogna ripeterlo, ha come oggetto le istituzioni letterarie, l'organizzazione di quelle. Non diversamente da quel che abbiamo veduto avvenire con la ricerca scientifica (soprattutto nei paesi di capitalismo avanzato) e, oltre a quella, anche con le stesse istituzioni letterarie nei paesi sovietici, i problemi della

¹ *Ideologia tedesca*, trad. it. di F. Codino, I, p. 32.

organizzazione, diventando quelli medesimi della autonomia e delle scelte prioritarie, finiscono col modificare anche la sostanza creativa del fare letterario o almeno con l'investirla. In pratica, la maggior parte degli interessati si limiterà a comportarsi come si è comportata finora: a scalare l'università o a cercare, individualmente o in gruppo, il mecenatismo editoriale o di partito o di monopolio o di regione o di stato: in sostanza, a proporsi come personale tecnico alle trasformazioni razionalizzatrici che il piano del capitale prevede o implica; e una minoranza, composta di autori o di studiosi formati dal costume dell'altro ieri o di ieri, continuerà a recitare la commedia pittoresca e cenciosa della «libertà» e della «autorità morale». Ora, proporre, com'è abbastanza ovvio, il fine della autogestione nelle istituzioni letterarie, equivale, penso, a proporre una linea di comportamenti che in parte può rientrare nel sistema, in parte ne esorbita. Autogestione – quella medesima che si propongono i ricercatori scientifici – significa tutto quel complesso di garanzie e franchigie che dovrebbero sottrarre ai criteri del profitto o del privilegio l'esercizio delle istituzioni letterarie, dalla critica alle scelte editoriali, dall'insegnamento alla ricerca. La sola parola è sufficiente a illuminare tante contraddizioni, che fa tutt'uno porre il problema e vederlo immediatamente superato da un contesto politico incomparabilmente più ampio. Ripeto, la semplice parola della autogestione ci interroga (come non è mai stato fatto seriamente) sul reale funzionamento dei due massimi sistemi di organizzazione delle istituzioni letterarie a noi noti: quello delle università e fondazioni nei paesi di capitalismo avanzato e quello del funzionariato letterario nelle società socialiste.

E, più semplicemente e immediatamente, c'è anche da proporre e da attuare, con apparente modestia, la costruzione di *modelli* di ricerche, di studi, di scritture saggistiche o critiche, di gestione di istituzioni letterarie; *non in concorrenza con quelle esistenti* ma come una tra le innumerevoli forme di partecipazione al «movimento reale che abolisce lo stato di cose presente», cioè alla generale azione politica per il *comunismo*.

Debbo ricordare quanta pazienza, modestia, capacità di disprezzo, «pathos della distanza», deliberate rinunce e faticose ironie siano implicite in questi suggerimenti? Nessuno ci ha però ordinato mai di essere scrittori, né ci ha detto fosse facile occuparsi di letteratura a questo modo. Possiamo sempre farlo (e infatti sappiamo farlo) in quell'altro modo, senza il moralismo, l'ascetismo e le altre brutte cose che le precedenti considerazioni paiono comportare.

Ma il vero modo per evitarle è quello di non essere soli a dividerle; non essere soli, voglio dire, nemmeno in un gruppo, esposti alle ovvie tentazioni delle chiese in attesa dell'avvento. Al di là della solitudine individuale o di gruppo, stanno coloro nel cui nome ci assumiamo il diritto di amministrare il discorso poetico e quello letterario. Esistono essi? Si dovrebbe dubitare di una prova tanto fievole quanto l'accrescimento di sensi vitali e di attitudine a sopravvivere che avviene di avvertire, se si pensa a loro: la speranza è pessima consigliera. Tuttavia l'ipotesi va dichiarata. È

essa ad autorizzare le penose e necessarie virtù da questo scritto ancora una volta rammentate.

Esso presuppone, naturalmente, un ordine di comuni rifiuti. Fra questi, anche quello di rispondere ad un buon numero di persone che domandassero in nome di quali valori stiamo parlando. «Il generale Gallifet osservava il gruppo degli arrestati... e si cercava le vittime. Ora sceglieva dei vecchi dichiarando che essi “avevano già visto una rivoluzione e perciò erano più colpevoli degli altri”...»². Sebbene non abbiano veduto una rivoluzione, quelli che hanno la mia età hanno veduto quanto basta per essere considerati «più colpevoli degli altri». A costoro non si deve nessuna spiegazione. Se la vedano tra sé e sé. Per quelli che conoscono solo il mondo dell'ultimo decennio: i «valori» non li troveranno nei nostri discorsi. Si può solo augurare che dalla aberrazione impercettibile ma inequivocabile delle più brillanti traiettorie essi rilevino – come sembra abbiano talora fatto gli astronomi – l'esistenza di un corpo celeste temporaneamente invisibile; e poi giungano ad identificarlo. Che quello corrisponda ai miei amici o a ben altro, ha un'importanza inversamente proporzionale alla sua capacità di alterare il sistema.

1964.

²E. Monteil, *Souvenir de la Commune*, citato in P. M. Kergentsev, *La Comune di Parigi*, Roma 1951, p. 559.

VI.

Due avanguardie

I. Riprendendo un motivo di Lukács si può dire che la cosiddetta avanguardia storica è fondata sul ripudio della categoria della mediazione. L'atteggiamento avanguardistico nasce, si sa, col Romanticismo, da un senso molto vivo della contraddizione e del conflitto. Contraddizione e conflitto che in alcuni intellettuali europei divennero acutissimi quando la rivoluzione rousseauiana e giacobina si chiari madre della borghesia filisteica. I nodi dell'avanguardia storica compaiono ad ogni stretta di sviluppo delle società industrializzate, almeno a partire dall'età napoleonica.

Quella contraddizione ignora la dialettica: è giustapposizione o alternanza polare fra soggettività assoluta e assoluta oggettività, fra irrazionalità astratta – ossia rifiuto del momento discorsivo, dialogico, comunicativo, a favore dell'associazione, della memoria involontaria e del sogno – e astratta razionalità, ossia conoscibilità per via discorsiva, nella particolare accezione naturalistica e positivista dell'idea di «ragione». L'avanguardia si rifugia in uno o nell'altro estremo o li vive simultaneamente, in un modo ben conosciuto da tutta la tradizione mistica. Proverbiale, in proposito, i passi del *Primo manifesto surrealista*.

In un opuscolo polemico di R. Barthes (*Critique et vérité*, Parigi 1966) m'avviene di leggere definite «stupide» tutte «le opposizioni estetico-morali fra un uomo organico, impulsivo, automatico, informe, brutto, oscuro, ecc. e una letteratura volontaria, lucida, nobile, gloriosa a forza di costrizioni espressive... perché l'uomo psicanalitico non è geometricamente divisibile», eccetera. Anche senza far intervenire la psicanalisi, si può ricordare che quella opposizione «stupida» può essere superata solo per via dialettica; altrimenti non capisco che cosa mai possano essere quei *avers* e quei *revers* mobili dell'uomo (nozione che Barthes riprende da Lacan) «di cui il linguaggio trasmuta continuamente le parti». L'antitesi razionalità-irrazionalità, lo sappiamo tutti che è esaltata dalla cultura borghese ma non risolta dall'avanguardia se non nella simultaneità dei contrari. Continuiamo quindi ad impiegarla proprio perché allude ad una ben precisa eredità storica; è uno dei punti nei quali l'avanguardia non ha certo superato in nulla la cultura che credeva combattere.

2. Quel movimento di fuga si voleva antagonistico ad una società e a una cultura che nella maggior parte delle proprie manifestazioni sociali, economiche e politiche voleva ancora credere possibili tutte le mediazioni, soprattutto in nome della storia e del progresso e che accettava la dilacerazione solo come «aroma spirituale», nell'ordine

dei sentimenti e del dover essere. La cultura egemone voleva credere possibili le mediazioni reali; detto altrimenti, negava la divisione di classe. In questo senso la prima e maggiore avanguardia, quella dei solitari annunciatori ottocenteschi della tempesta, poté parere profetica dei conflitti, delle rivoluzioni e dei massacri del nostro secolo. Tuttavia la dilacerazione di tipo borghese-positivistico, fra razionalismo scientifico e struggimento decadentistico, fra «prosa» democratica e «sogno» aristocratico-simbolista, aveva ancora largo margine di sopravvivenza, fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e in questo senso (ma solo in questo) l'avanguardia storica del primo decennio del secolo è davvero scherno e rottura, si pone contro i termini di quel dissidio, li deride, smaschera la realtà di un accordo profondo... e, in non pochi casi, si prepara a sostituirlo. Non dimentichiamo che l'idea di progresso (riformista) e di trasformazione (anche rivoluzionaria) doveva essere ripugnante alle avanguardie storiche o almeno a gran parte di esse. Se non lo fu (come nel caso dei cubofuturisti russi) si trattò di un vitale equivoco, che gli eventi successivi si premurarono di chiarire, anche sanguinosamente; dovuto all'apparente parallelismo fra il momento distruttivo della rivoluzione politica e quello degli artisti e degli scrittori di avanguardia.

3. Ora accade che una delle caratteristiche elementari delle società di nuovo capitalismo (quali si sono venute manifestando insieme allo sviluppo tecnologico ed economico nel corso degli ultimi quindici anni ma che, come in Usa, si rivelavano alla pupilla socioculturale assai prima e cioè immediatamente alla vigilia e durante la seconda guerra) sia *la tendenza ad attenuare o a far scomparire da gran parte delle proprie espressioni ideologiche ogni possibilità di impiego della categoria della mediazione nonché la dimensione e il senso medesimo del moto storico*. (Non a caso una larga parte del pensiero cattolico sembra essere divenuto, per sopravvivere, l'erede e il difensore del superstite umanesimo). L'universo tecnico-scientifico, le codificazioni cibernetiche, la razionalizzazione produttiva, le tecniche della previsione, tutto quel che si ispira alla logica di tipo matematico, va perfettamente d'accordo con l'etica dei consumi e della imprevidenza, con la liberazione degli istinti, con l'assurdità permanente, eccetera. La negazione anarchica è tornata, come puntualmente previsto, a fiorire sul medesimo ceppo della potenza produttiva e dell'ordine (anche militare) neocapitalistico. Non si tratta di un processo nuovo; è l'esaltazione di un processo durato per tutto il nostro secolo. Il silenzio ormai di rigore per ciò di cui «non si può parlare» – l'incomunicabile e ineffabile della vita – avviva, anche nel ghigno e nel sarcasmo, quel «senso del mistero» che il vecchio umanista napoletano, all'inizio della seconda guerra mondiale, considerava fonte di ogni sciagurato irrazionalismo. L'avanguardia impronunciabile è l'altra faccia della chiacchiera di massa. La saldatura fra neoavanguardia e ordine borghese-capitalistico diventa organica ed esplicita dopo essere stata, per l'avanguardia storica, solo implicita e indiretta.

4. Le forme fondamentali dell'avanguardia storica sono insomma diventate, oggi, semplici strumenti espressivi, meri moduli al servizio dell'espressione e della comunicazione odierna. Nelle forme letterarie della nuova avanguardia non riesco a scorgere novità sostanzialmente diverse da quelle elaborate dalle avanguardie europee nei primi trent'anni del secolo. (Non direi certo la stessa cosa per le arti plastiche e per la musica). O meglio, una novità ci sarebbe, c'è, ed è fondamentale; e l'aveva programmaticamente intuita, una dozzina d'anni fa, Sanguineti, quando – riprendendola da Cézanne – mi scriveva una frase che avrebbe poi ripetuta più volte, anche se, direi, l'ha in seguito contraddetta per necessità di propaganda fide: e cioè che si dovesse fare dell'avanguardia un'arte durevole come quella dei musei. Esattamente quel che allora capivo male e che ora vengo dicendo: la sola diversità reale della neoavanguardia da quella storica consiste, quando consiste, nell'uso quasi esclusivamente ironico e «classiceggianti» del materiale iconografico, verbale e psichico che nella maggiore avanguardia storica era spesso ancora «tragico» e di diretta discendenza romantica.

Mi spiego, risparmiandomi di ripetere una dimostrazione troppe volte svolta: se il potere di «denuncia» nell'espressione artistica d'avanguardia è diminuito fino a sussistere solo per i papi, per le zone culturalmente sottosviluppate; se gli stessi apologeti dell'avanguardia sono costretti a postulare una sorta di automatica rinascita del potere d'opposizione per entro l'integrazione (ma non si tratta forse della forza di contestazione implicita in *qualsiasi* opera d'arte?) questo accade, appunto, perché la dimensione «tragica» dell'avanguardia (il suo aspetto catastrofico-agonico) ha perduto e perde rilevanza a favore del momento «ironico» (parodia, scherno, dissacrazione). Quest'ultimo è in netta, per non dire assoluta, prevalenza: non solo in tutte le forme di «poesia visiva» o di ritaglio ma nella grande maggioranza delle composizioni in verso e in prosa che si fondano su l'impiego della «frase fatta» o della microcitazione. Tutte le forme di letteratura sarcastica, umoristica, patafisica, lunatica, di beffa, di epigramma, di sconoscenza del linguaggio comunicativo e persuasivo (accuratamente ispirate alle antologie bretoniane dell'«humour nero») hanno avuto da noi, e negli ultimi anni, uno sviluppo ignoto alle età precedenti; la cabarettistica e la canzonetta polemica, questi generi che ancora venti anni fa erano da noi quasi sconosciuti, sembrano divenute tranquille istituzioni democratiche (come stanno per esserlo il controllo delle nascite e il divorzio...) Quella sembra insomma essere la provincia, voglio dire il *domaine*, della recente avanguardia.

In questa seconda metà del secolo le successive ondate delle avanguardie, da quella espressionista, imagista, futurista e Esprit Nouveau, a quella dadaista e surrealista, eccetera fino a quelle degli anni più recenti, si sono sovrapposte, erodendo e svuotando molte delle forme che hanno tuttavia accompagnato il nostro secolo, voglio dire la narrativa del «realismo critico» e la poesia postsimbolista. Ma entro il 1930 tutto questo era già compiuto, con l'opera di Charlot, Picasso, Klee, Mondrian, Kandinskij; di Proust, Joyce, Kafka, Musil; e con la maggior parte dell'opera di Brecht, Breton, Eluard. Le opere e i creatori che sono venuti dopo, ossia nell'ultimo

trentennio, non hanno probabilmente nulla da invidiare alle opere e ai creatori del primo trentennio del secolo. Ma molto hanno da invidiare invece i raggruppamenti. Quelli furono non soltanto strumenti di guerra letteraria ma vere officine di forme.

5. Cases è tornato recentemente sul tema dell'avanguardia dicendone l'esperienza «valida e significativa in quanto ha messo il dito sul punto dolente, sulla inadeguatezza dell'eredità umanistica a comprendere l'istanza del presente, sull'abisso che si scava sotto i piedi della civiltà». Ma questo «gesto» dell'avanguardia – come d'altronde Cases medesimo rammenta – va interpretato con la vecchia (anzi millenaria, direbbe l'immane imbecille) voce di Lukács: «Quanto più genuine e profonde queste esperienze, tanto più decisamente spezzano quell'unità concreta e sensibile che è la premessa, il fondamento di ogni creazione estetica». Vale a dire: l'esperienza valida e significativa dell'avanguardia storica consiste nell'aver spezzato, insieme col fondamento della creazione *estetica*, il velo che impediva di scorgere l'abisso; consiste nell'aver chiesto imperiosamente la propria fine medesima, il proprio superamento nella prassi sovversiva e rivoluzionaria. Altrimenti, che senso può avere «mettere il dito sul punto dolente»? Se l'eredità umanistica ci ha ingannati, illudendoci di poterne entrare stabilmente in possesso quando, invece, quel possesso ormai o è di tutti o non è di nessuno, la polemica avanguardistica contro quella eredità in tanto è valida in quanto ratifica, e non soltanto a parole, la fine della istituzione poetica e artistica (nella società borghese-capitalistica, va da sé).

Ma non questa la via tenuta dalla cosiddetta nuova avanguardia; che anzi proprio in questo o solo in questo, ripeto, si differenzia realmente dalla precedente. Come ho già detto, la novità è nella rinuncia alla oltranza e alla trasgressione pratica. Nella misura in cui taluni rappresentanti dell'avanguardia italiana ricalcano le orme di Breton, finiscono con l'accettare inevitabilmente (ma in misura ovviamente aggravata dal tempo intermesso) quel compromesso fra l'azione surrealista e il poema che fu *felix culpa* dei migliori «fedeli d'amore» dei primi gruppi e misera caduta di molti epigoni. Né vale gran che il loro oltranzismo politico, inoffensivo nella misura in cui non tocca, né in teoria né in pratica, i veri problemi di fondo del mondo di oggi ma li usa come mero ornamento della propria parnesi. Molto più coerenti, fra gli avanguardisti, quelli che istituzionalizzano lo scherno e la fatuità e si collocano a «destra». Costoro hanno, mi sembra, correttamente concluso (Cases lo nega e certo anch'io lo nego per l'avanguardia storica *ma lo ritengo vero per gli ultimi giunti*) che l'avanguardia è «un semplice assestamento dell'arte all'epoca della tecnica»; hanno capito che le scoperte dei nonni vanno sistematicamente applicate come un sistema di segni relativamente innovatore, ma senza più pretendere di travalicare, di andare oltre la istituzione letterario-artistica. Va aggiunto che, da questo punto di vista, le più recenti tendenze del formalismo strutturalista (R. Barthes), proprio accentuando l'idea che la letteratura (ma anche la critica e più in genere le scienze umane) non sia che funzione del linguaggio, anzi proprio restaurando i valori della «retorica» di tipo classico-medievale, aiutano a smascherare il doppio giuoco dell'estremismo

neosurrealista e si costituiscono, come di fatto sono, guardie del corpo di un formalismo che nella sua essenza nominalistica è ben «tradizionale» e che può benissimo accogliere in sé tanto il *collage* di puro spasso, quanto il racconto di logica paradossale, quello di amplificazione barocca, la poesia neoorfica o elettronica, ecc.

Detto più sinteticamente: il salto storico fra l'avanguardia 1905-30 e quella odierna (italiana) è – contrariamente ad un luogo del linguaggio corrente – il salto da una fase «aperta» della espressione (e della lotta sociale) ad una fase – in Europa – «chiusa».

6. *E lo riportavo nella stalla silenziosa*. Questo noto verso di Sanguineti, che si riferisce ad una *consistente coda! frigida frusta! oh muscolo! oh pugno! penetrante* mi pare possa essere inteso, via dalla sua metafora genitale, come allegorico della vicenda dell'avanguardia. Il «pugno penetrante» è stato riportato nella stalla. Cioè nei termini della istituzione. Personalmente, ritengo utilissima la stalla; e la coscienza della stalla. E, ripeto, qui sta, quando stia, la differenza sola fra le avanguardie d'una volta e le nuove. Ossia: *le nuove non sono avanguardie*. Sono gruppi letterati che s'arrangiano come possono, sono scrittori che ce la fanno e scrittori che non ce la fanno, geniali o sciocchi, mediocri o bravi, ecc. Naturalmente, come lettore o come critico, faccio conto dei vari autori che negli ultimi dieci anni hanno scritto nei modi delle avanguardie; e per alcuni di quelli o per alcune opere loro faccio anche gran conto. Anzi tutta l'operazione, penso, è stata utile. Meglio: assolutamente benefica, un aggiornamento tecnologico; una introduzione di nuove macchine che può aver colto di sorpresa i sindacalisti letterari abituati al vecchio stile di agitazioni liriche ma che fa sorgere nuovi problemi, ad un livello più avanzato; i problemi che vengono dopo il benessere, quelli del *cafard après la fête*. Dove invece penso non si debba né rispetto né considerazione è, in genere, per le razionalizzazioni, le ideologizzazioni, le attività pseudocritiche. È proprio il contrario di quel che di solito si sente dire da chi pregia l'intelligenza ideologica e critica delle avanguardie nostre ma guarda con sospetto i testi «creativi»: questi hanno talvolta interesse e spesso anche vita – che è dir molto – mentre la chincaglieria critico-ideologica è quasi sempre di un livello pauroso per rozzezza, eclettismo, letture di accatto e, spesso, semplice imbonimento o ignoranza. La disinvoltura di non pochi trattatisti delle neoavanguardie sarebbe una virtù se non fosse della specie di quella di cui dispongono i cani, privi notoriamente di ogni umano rispetto e d'ogni timidezza nell'attraversare una camera da letto o ardente o una sala di concerto o anatomica: vale a dire, l'innocenza. E certo fa un po' pietà rammentare che non pochi di costoro avevano già denunciato, anni or sono, la manovra dei sozzi vecchi dell'*establishment*, volta a circuirli e ucciderli con la dolcezza. Doveva essere. Inghiottiti dalle sabbie mobili, levano ergotando i loro titoli di successione e pensano a quando erano più giovani e un po' meno editi.

7. È bene rammentare che oggi non esiste nessuna differenza sostanziale fra la cultura di massa e quella di élite. Non o non soltanto per la già esistente omogeneità

fra i produttori di questa e di quella, così come fra i rispettivi destinatari; ma per la similarità delle strutture.

In questo senso credo giusta la direzione di indagine proposta da Barthes: che prevede omologhe, ad una analisi ravvicinata, le assise profonde della cosiddetta «cattiva letteratura» o «letteratura di massa» e quella della cosiddetta «buona letteratura»; a cominciare dalle avanguardie. Questo non significa, naturalmente, che la distinzione apparente possa sparire; essa è troppo necessaria all'industria. Né che i passaggi, gli prestiti linguistici dall'uno all'altro settore abbiano particolare valore o debbano destare speciali paure o allarmi. Si è in presenza di una ambiguità che solo la prassi, cioè l'uso, può risolvere. Dire che, in Occidente almeno, la distinzione fra letteratura e cultura di élite e quella di massa non esiste, può essere usato infatti per affermare che le distinzioni di classe sono o in via di scomparsa o in via di essere introiettate, sì che in ognuno di noi conviverebbero ormai il padrone e il servo, il capitalista e lo sfruttato, il produttore e il consumatore di subcultura; e questo uso reazionario dell'indistinzione omette di fatto il vero argomento e cioè che non si tratta affatto di separare o di riunire o di mescolare i messaggi provenienti dalla cosiddetta cultura di massa da e con quelli provenienti dall'altra e «alta», bensì di osservare in quale contesto, in quale «cultura» preformata, in quale tessuto di valori vadano a intervenire. Che equivale a ricordare la impossibilità, per l'unica cultura esistente per noi (quella del capitalismo), di produrre una pedagogia non incoerente e, al tempo stesso, a ribadire la identità – già vissuta dalle rivoluzioni sovietica e cinese – fra rivoluzione socialista e pedagogia generalizzata, di tutti mediante tutti; unica «cultura di massa» autentica se mai una ve ne fu.

Una più attenta considerazione dello svolgimento delle forme e delle espressioni letterarie nel resto del mondo avrebbe forse dovuto suggerire una diversa politica ai promotori delle neoavanguardie italiane. Si ha l'impressione che della neoavanguardia la mediazione editoriale abbia offerto al pubblico una griglia o una chiave interpretativa erronea o distorta. Fenomeno, questo, che non ha però luogo soltanto in Italia, come testimoniano certe impressionanti, per sostanziale vacuità ed eclettismo, tavole rotonde pubblicate da riviste francesi o tedesche sui problemi dell'avanguardia o del romanzo o della nuova poesia. Si ha l'impressione che la volontà di aggiornamento, di adeguamento, di sprovincializzazione sia stata sbagliata non nella sua meta ma nei suoi mezzi; mezzi, appunto, esclusivamente volontaristici. Per forza – si diceva una volta a Firenze – non si fa nemmeno l'aceto. Si è creduto di potersi adeguare ad una condizione – ossia al portato, al repertorio delle avanguardie storiche – senza capire che questo poteva essere fatto solo a condizione di cancellare, come nell'età di mezzo dicevano facesse il leone, le proprie tracce con la coda, ossia senza creare «movimenti». Le esigenze editorial-mercantili premevano, è chiaro, perché si seguisse la via del rumore, del «movimento», del «gruppo»; e allora si è stati costretti ad escogitare o riesumare tutte le teorie (surrealiste e dadà) che mescolavano azione ed espressione, gesto e parola, eccetera, aggirandole con la nozione di opera aperta, di poesia visiva o tecnologica, con le esposizioni, le serate ed altre

manifestazioni di attivismo. Senza avvedersi che – ormai in tutto il mondo – era avvenuta una capitale dislocazione: da una parte le innovazioni formali delle avanguardie erano divenute di repertorio e quindi le nuove espressioni potevano tranquillamente accettare prima di nascere (invece di fingere di subirlo fra grida e gesticolazioni) quel mercato-museo o museo-mercato che è il loro fin dai tempi di Omero; dall'altro le azioni-opere avevano trovate altre forme, erano divenute comportamenti di massa o almeno di larghi strati delle popolazioni occidentali, nel costume *beatnik*, nel neoanarchismo politico, relativamente irraggiungibili da parte di chi voglia, nonostante tutto, continuare a considerarsi «scrittore» o «artista». Alcuni, certo, quel ritardo e quell'errore lo avevano inteso; e, scostandosi dai più fatui e «caldi», sono andati presto cercando una specialistica freddezza. Ma la gradevole *image* della neoavanguardia locale non poteva essere buttata via tanto facilmente. Era un marchio di fabbrica, un distintivo, era costato buone lire. D'altronde, se nel nostro paese, certi equivoci sono così a lungo intrattenuti ciò accade, è noto, per via dello sviluppo ineguale, della scalarità della nostra economia. Non serve che libri e riviste circolino per ogni parte della penisola, il periodico di avanguardia stampato a Chieti o Treviso o il dibattito culturale sull'avvenire della lingua letteraria tenuto al Circolo Salvemini di Mazara del Vallo o alla Casa della Cultura di Rovereto si situano in un contesto così diverso da quello delle città cosiddette maggiori, adempiono a così diverse funzioni, da finire – ad opera di quelle forze che, proprio nella provincia e nei centri minori, sono spesso più intelligenti, preparate e generose delle altre – col ricevere una giustificazione ed un significato che in sé non avrebbero; anche per la continua indolente presenza di posizioni retrive e non soltanto arretrate. Così, finché resterà da battere un circolo, una associazione o una galleria d'arte, i rappresentanti di commercio della letteratura tecnologica, neodada, visiva, elettronica o come volete, avranno lavoro da svolgere, giovani liceali da promuovere e conturbare, signore da scandalizzare, degni sacerdoti da conquistare («Siano riconosciute dalla Chiesa le nuove tendenze artistiche adatte ai nostri tempi», Costituzione pastorale *Gaudium et spes*, par. 62).

8. Mi raccontava qualche anno fa Viktor Sklovskij che quando erano tornati, in Unione Sovietica, l'interesse e gli studi per il formalismo nella critica letteraria (di cui egli era stato, come tutti sanno, uno dei maggiori promotori negli anni venti, fra Rivoluzione, Guerra Civile e Nep), vari più di lui giovani studiosi avevano riscoperto, per così dire, quei metodi di lavoro, non senza l'appoggio di tecniche recenti, di apparecchiature elettroniche e di formule matematiche. Sì che, in occasione – credo di rammentare – d'un pubblico dibattito a Mosca affollato di studenti, dopo l'intervento d'uno di questi neoformalisti, richiesto Sklovskij di parlare avrebbe detto: «Sono lieto di certe conferme. I nostri antenati, gli Sciti, solevano sempre due volte deliberare, se la materia era di grande momento: la prima da ebbri, la seconda a mente sgombra. Ebbene, voi state ripetendo da sobri quel che noi, venticinque anni fa, abbiamo detto, per la prima volta, da ubriachi».

Il gesto di questa battuta, insolente fino alla generosità, vale contro i nipoti delle avanguardie storiche. Tuttavia la sobrietà, se davvero praticata, ha i suoi meriti. Nel mondo formato dall'odierna industria, l'anima del vino non canta più nelle bottiglie, come ai tempi del poeta che per primo schernì l'uso della terminologia militare applicata alle lettere e alla politica. E in anni a noi vicini, la morte di Dylan Thomas per etilismo acuto parve ormai stranamente in ritardo sulla realtà e fuori tempo. Le droghe newyorkesi o californiane sono un fenomeno sociale prima che uno strumento di levitazione letteraria. *Vi lascia sobri? Si può leggere al mattino?*: con queste parole Brecht – che veniva, lui, dall'avanguardia storica ma per non restarci – ha lasciato un consiglio prezioso alle avanguardie nuove ed a noi.

Quattro postille.

1. Dunque le due avanguardie sono una sola. Quella nuova sta alla precedente come... (l'adulto al giovane...?) Ma perché cercare ancora? Basta rammentare, come ho già detto, l'aumento dell'ironia, la diminuzione della gara (il rapporto mercato-museo non è nato di colpo, si è sviluppato lungo mezzo millennio almeno). Il delirio è diventato delirio di immobilità. Ma qui ci verrà chiesto come mai le forme dell'avanguardia storica abbiano avuta, in Italia, così scarsa fortuna. È questo un argomento importante perché rivelatore di molti equivoci.

Una risposta superficiale accuserebbe il ritardo dello sviluppo industriale. Ma le avanguardie russe? Quelle spagnole? I surrealisti bulgari, bosniaci, arabo sauditi, martinicani? Non c'è forza al mondo che negli anni trenta impedisca ad un gruppo di intellettuali di Bucarest o di Oviedo, di Cracovia o di Alessandria d'Egitto di godersi una proiezione dello *Chien Andalou* o di pubblicare una rivista di scritture automatiche e di saggi su Sade. La risposta è un'altra: le avanguardie storiche, a loro modo, in Italia una fortuna l'hanno avuta. Non sarà stata quella dissacrante e cinica o galante o perversa o rivoltosa; ma il futurismo non era stato soltanto Marinetti, era stato anche Palazzeschi e Ungaretti; e «Lacerba» è stata una rivista italiana. E anche più tardi, in certe formule del Novecento letterario.

2. Uno dei sofismi consueti agli apologeti dell'avanguardia d'oggi è di cominciare con scrupolose distinzioni fra avanguardie storiche e non storiche, fra questo e quel gruppo e tendenza e sottotendenza; salvo poi, nelle perorazioni, dimenticare di tutte queste belle cose e difender se stessi difendendo i bisnonni (che ne fanno benissimo a meno) anzi fruire del più stolto degli argomenti, quello della normale incomprendimento che accompagna il nuovo e della sua inevitabile gloria, ecc. Stolto perché oblitera quanta parte di quel nuovo non è stato, spesso giustamente, mai compreso; e ricatta i presenti con inverificabili venturi. In questa materia anche i più intelligenti e spregiudicati cadono frequentemente nell'uso dell'argomento della novità: «ma come», si legge di frequente «questo è un argomento di trenta, di

cinquanta anni fa» oppure «così si scriveva prima della guerra» e simili. Quale sia il pregiudizio di questo modo di parlare (non dirò: di ragionare, che sarebbe troppo) lo dovrebbe vedere chiunque.

3. L'idea che – non già l'avanguardia ma – l'arte in generale sia una risposta alla trasformazione dei rapporti umani in cose (reificazione) e quindi un modo di conservare o preservare l'immagine umana, sì che, come voleva Schiller, dalla copia si possa un giorno ricostruire l'originale, è, appunto, idea dell'età goethiana. E quel che sento chiamare talvolta momenti costitutivi e coesistenti dell'avanguardia, il momento eroico-patetico e il momento cinico, mi pare non siano altro che due vecchi luoghi deputati della cultura romantica: la tragedia e l'ironia. Certo trasformati, l'uno e l'altro, nel corso d'un secolo e mezzo ma non alterati davvero per quanto è della loro essenza: che è appunto di risposta ad una condizione fatta all'uomo in quanto merce.

4. In più d'una occasione, mi sembra, Sanguineti ha voluto stabilire un rapporto fra mercificazione ed avanguardia. Quest'ultima sarebbe relativa alle condizioni economiche in cui si sviluppa e giunge a maturazione la storia dell'arte borghese e, più precisamente, alle relazioni economico-sociali quali si riflettono nel mercato artistico e nella pseudoclasse intellettuale. Ma proprio perché questa è una pseudoclasse, ci vien detto, non è possibile inferire alcun rapporto necessario fra classe e avanguardia, come sarebbe *provato* dalla mancanza di correlazione fra avanguardia e *posizioni politiche* dei suoi componenti.

In questo modo, con questo giuoco delle tre tavolette, il carattere di classe dell'avanguardia viene brillantemente dissolto proprio mentre con questa vistosa accentuazione delle relazioni economico-sociali ci si va dimostrando terribilmente «marxisti».

Connotazione *di classe*, dovremmo saperlo, non corrisponde affatto a connotazione *politica*. L'esempio corrente della divergenza «politica» fra cubofuturismo russo e futurismo italiano significa soltanto che l'applicazione politica della ideologia dei due gruppi fu divergente (proprio secondo una equivocità tipica della *intelligencija*) ma non significa affatto che non vi fosse un'affinità profonda (o almeno che le affinità non vincessero sulle differenze) fra le ideologie artistiche e letterarie che ispiravano i due movimenti, le quali non erano poi altro che fiori dal ramo delle ideologie generali della borghesia europea, italiana o russa.

Ma su questo punto converrebbe non insistere. Da una parte si vuol porre l'avanguardia in rapporto con la mercificazione (altrimenti dove finirebbe il «marxismo»?) per non cadere nella palude dell'indifferenziata, astorica e cosmica «alienazione»; cara anch'essa all'avanguardia ma a quella di «destra». D'altra parte non si vuol rinunciare al gruzzolo di buona coscienza che ci viene dalle «neoavanguardie» dei paesi cosiddetti «socialisti»; non si vuol rinunciare al piacere di essere dalla parte della Rivoluzione e del Progresso... Un bel pasticcio, comunque.

VII.

Avanguardia e mediazione

I. Certo, la nuova Avanguardia è capace di «demistificare a fondo» tutte le residue illusioni e pretese ereditate dalla Avanguardia Storica. Chiunque è capace di ironia su chiunque. L'avanguardia dei nostri giorni continuerebbe soltanto la tradizione letteraria che (rendendo esplicito un momento implicito in qualsiasi fare artistico) almeno da Balzac a noi ha posto l'artista, lo scrittore e il suo operare al centro del proprio discorso. Certo è possibile documentare l'impulso autodistruttivo della recente avanguardia. Ma chiediamo: che cosa significa «distruzione»? Che cosa negano, queste «negazioni»? *Se non* si compie l'errore – attivistico e naturalistico, con la sua altra faccia inevitabilmente magico-mistica, di collegare *immediatamente* prassi e teoresi; *se non* si identificano (come fanno la maggior parte dei padrini francesi della nuova Avanguardia) «realtà» e «discorso», si dovrebbe vedere non soltanto che il discorso poetico e artistico è altro da quello pratico-politico ma che il primo non negherà né distruggerà un bel nulla *in quanto tale*, in quanto discorso poetico e artistico, e che anzi tutte le sue tormentose e ironiche negazioni si comporranno in una forma, nella odiata e inevitabile «opera». La funzione pratico-politica delle opere di poesia, la loro attitudine ad essere legislative del mondo, si dà certamente ma al termine di un percorso diverso da quello del discorso pratico-politico. Due sono, come tutti sanno, le forme con cui l'ideologia letteraria del nostro secolo ha cercato di sfuggire a quel destino di impotenza pratica: la prima equiparando ogni operare letterario all'azione (dottrine dell'impegno, surrealista o esistenzialista), la seconda eliminando il problema, riducendo cioè ogni fatto artistico o letterario a comunicazione e informazione.

Dire allora che l'Avanguardia Storica «preservava, rinnegandola, la sacralità dell'arte» equivale a dire che gli autori di quella avanguardia, in particolare i surrealisti, mentre per un verso sbeffeggiavano la tradizione del poeta-demiurgo per un altro continuavano a chiedere all'operazione verbale-formale una efficacia magica e ad identificare parola e azione. Ora non mi pare che la nuova avanguardia abbia superato quella pretesa, anche se ne ha avute le intenzioni, se e nella misura in cui continua a porsi esplicitamente in funzione di contestazione, di negazione, ecc. (e a cibarsi di attualità). E la realtà sociale circostante ad averla superata, è l'habitat culturale del capitalismo avanzato a non lasciar più alcun margine alla «rivolta» di artisti e scrittori. Altro è il potere di negazione e di nuova nascita che è di *ogni* opera: e in questo senso sarebbe ovviamente più corretta, sebbene superflua, l'indicazione di lavoro che si ricava, da noi, dall'ultimo Vittorini e che è, in Francia, diciamo, di un

Sollers: lo strenuo sperimentalismo che con la Rivoluzione ha in comune solo la frontiera scientifica. Come non rilevare, abbastanza spesso, in quanti discutono di questi argomenti, una difesa «corporativa» dell'arte e delle lettere tanto più forte quanto parrebbe che i loro interessi fossero rivolti ad avversare anzitutto «lo stato di fatto vigente»? Si giunge ad affermare che «la morte dell'arte contribuirebbe fortemente alla definitiva legittimazione... dello stato di fatto vigente»: dove è da notare che per «morte dell'arte» non si intende di necessità la morte di «qualsiasi arte» ma semmai solo di quella dei gruppi d'avanguardia dei paesi industrialmente sviluppati, così come «lo stato di fatto» è quello «vigente» solo in una parte del mondo ed energicamente contestato anche in quella. Perché indulgere al mito della «modernità», onde «vita» e «morte» vigerebbero solo nell'ambito di forme accettate come «moderne»? Insomma: modificare lo stato di fatto è proposito privo di senso se fra i suoi molteplici elementi non si distingue una gerarchia di precedenze, di valori e di strumenti. Ora a me pare, ecco tutto, che le grandi opere della letteratura e dell'arte abbiano una vera capacità dirompente nei confronti delle ideologie dominanti non tanto per la contestazione che rivolgono al consueto e al banalizzato, non soltanto per la capacità di spezzare schemi formali decaduti ma soprattutto - o almeno: anche - per il loro carattere di profonda inattualità e di ferrea¹ conclusione cui non sfugge nessuna «opera aperta» o «ininterrotta» o «polisensa» o «informale» perché la formalità sta nel loro etimo, nella loro natura di enormi *morfemi*. In questo senso è inutile declamare contro la sacralità dell'arte [l'ho fatto per trent'anni, N. d. A.] perché la più dissacrata e dissacrante, umile, fabrile opera d'arte appare, grazie alla propria *conclusione*, come un artificio «caricato a valori» che sempre e in ogni caso allude silenziosamente a qualcosa, ad un possibile che non solo non è mai identico al possibile-avvenire del politico ma che non di rado gli è, nel senso più preciso della parola, *intempestivo*. E questo farsi latore di un disegno strategico a lui stesso spesso sconosciuto, in una anacronia che in circostanze particolari può battere sul tempo anche il più acuto dei politici, il motivo che da sempre, ad esaltazione o a scherno, accosta il prete al poeta e li rende entrambi – e giustamente – fastidiosi al politico. E altro è combattere la superbia o la protervia o la semplice sciocchezza di preti e poeti

¹ Esasperando (ma per certi «superatori» valga l'ammonimento kierkegaardiano, dalle ultime pagine di *Timore e Tremore*) ed esaltando questo aspetto «retroverso», tragicamente negato all'avvenire e sprezzatore della mendica speranza, c'è stato chi ha voluto contestare tutta la letteratura del nostro secolo che contenga, lukacsianamente, un *terminus ad quem*, ossia una prospettiva. E, certo, viene frequente la tentazione di credere che l'ingegno e magari il genio stia a «destra» per posizione. Ma è tentazione di facilità; qualunque parola di ingegno e di genio è a destra dell'attivista e a sinistra del filisteo. Quei critici debbono poi tacere di tutti gli autori, anche grandi come Brecht, e di tutte le tendenze, anche importantissime come il surrealismo, che non rientrano in quello schema. Ed è probabilmente più vero di quanto di solito non si sospetti quel che recentemente ha scritto V. Saltini: apparire ormai concluso, e distante, alle nuove generazioni il gruppo dei «sacri mostri» del Novecento (Proust, Joyce, Kafka, Musil; farei una eccezione per Proust, ancora imperfettamente inteso) e tornare a parlare autori di età più remote, anche di quel Settecento e Ottocento borghesi che Vittorini rifiutava, poco prima di morire, con un gesto tanto ampio quanto inefficace.

quando essi si fanno arbitri di regni e corone o minacciano i pugnali di Tacito (combattimento necessario quando si sia persuasi del decisivo primato, nel tempo presente, dell'azione politica); e altro è invece illudersi che basti un gesto di volontà o una negazione additiva e programmatica per uscire dalla «vergogna» sacerdotale o letteraria.

2. Mi si contesta anzitutto quanto ho affermato in *Due avanguardie* e cioè che tutte e due le Avanguardie, quella del primo quarto del secolo e quella recente si pongano al di fuori della categoria della mediazione. Nel Lukács maturo, e poi nel mio scritto, si sarebbe operata la sostituzione della nozione hegeliana di *Vermittlung* (mediazione) con quella di «medietà» o di equilibrio-nella-contraddizione. L'arte d'Avanguardia, che è immediatezza e negazione, si situerebbe invece prima della *Vermittlung*². Essa sarebbe – nella sua forma storica – il «Grande Rifiuto» al «potere dei fatti» affermato da una società reificante. Oggi poi, la Nuova Avanguardia cosciente della capacità di integrazione e di mercificazione della società nella quale vive, negherebbe anche quel «Grande Rifiuto» e si porrebbe come «scommessa», all'orlo del silenzio. Troppe affermazioni contenute in queste tesi meriterebbero una discussione particolareggiata (come, ad esempio, l'interpretazione dello svolgimento del pensiero di Lukács)³. Mi limiterò a un solo punto.

² Perlini con un riferimento ad Hegel (che non dubito esatto) afferma che nella dialettica il momento della Negazione si situa *dopo l'Affermazione* ma prima della *Mediazione*.

³ Lukács è così universalmente attaccato, e da sempre e da tutti, da rendere affatto superflua la difesa. Che Lukács ottantenne dica delle banalità o appoggi degli errori e testimoni i limiti e le colpe della generazione rivoluzionaria che aveva già più di trent'anni nel 1917, nulla di più vero; anche se non posso non augurare a me ed ai miei contraddittori, fra venti o trent'anni, la medesima lucidità della sua nuova prefazione a *Storia e coscienza di classe*. Ma non stiamo discorrendo di ormoni. E quel che mi pare davvero strano è accusare il Lukács successivo al suo capolavoro giovanile, di una sorta di capitolazione morale e intellettuale, di un manniano *Pathos der Mitte*, di una «amara saggezza di chi ha superato, anzi rinnegato lo stadio delle illusioni giovanili». Questa interpretazione, psicologica e moralistica, è stata anche la mia, in altri tempi. Non per nulla indirizzavo a C. Cases, il 23 ottobre 1956, questo epigramma – né vedo perché dovrei scusarmi della autocitazione – mentre cadeva il monumento a Stalin e Lukács sembrava aver interpretato, al circolo Petöfi, le esigenze dei giovani ungheresi: *L'obietto obietta. György torna; e cade | l'idolo dell'essenza. Troppo tardi! | Già l'esistenza insanguina le strade*. Ma oggi so che, se posso giudicare la posizione politica di Lukács nell'età staliniana, non mi è di nessun frutto chiedermi se quella fu un cedimento al «giusto mezzo», una rinuncia «alle illusioni giovanili», come dice ironizzando il mio contraddittore (se le illusioni giovanili appaiono illusioni, è doveroso rinunciarvi) quando due generazioni di rivoluzionari si sono fatte ammazzare ripetendo con Trockij e con Lukács *right or wrong, my party*. Fu in giuoco qualcosa di più importante della coerenza morale o intellettuale di un filosofo: e cioè la sorte del socialismo sovietico, se e che cosa ne sarebbe, nel nostro mondo, sopravvissuto. E così – senza che nessuno mi creda così stolto da voler recitare confronti ma solo perché si è inteso discorrere anche del mio lavoro – poco importerà che io abbia saputo essere biograficamente coerente, rivendicando contraddittoriamente la legittimità della poesia come anticipazione e «affermazione dell'assente» e insieme la sua denuncia come orpello di una società delenda; importerà di più quel che della presente figura del mondo trapasserà da me, e come, a coloro che verranno – e, perché no, anche in un verso.

Dopo aver detto che io avrei ripreso «da Lukács la critica... in cui l'irrazionalismo viene prospettato come rifiuto della dialettica e come polo opposto-complementare di una razionalità puramente formale» il mio interlocutore ricorre ad una ipotesi, in altra occasione avanzata da me a proposito di Lukács: la «saggistica» cui si dedicava l'allora giovane scrittore ungherese sarebbe stata metafora e anticipo della categoria della mediazione che via via nella sua opera avrebbe poi assunto i tratti del Partito e del Tipico. Scrive Perlini: «È chiaro che... la categoria della mediazione come *elemento intermedio conciliatore* si pone in Lukács come fuga da una conflittualità irrisolta ed irresolubile, come elusione della tragedia».

Da questa tesi discende gran parte del discorso successivo: Lukács (e, seppure in altra forma, lo scrivente) avrebbe capitolato di fronte alle necessità storiche verso un «giusto mezzo», «scalto e precario equilibrio», rimedio apparente alla «tragedia».

Si aggiunge:

L'Avanguardia in quanto negazione radicale non è ripudio della categoria della mediazione ma sua premessa. Non è la mediazione a precedere la negazione che ne ripudierebbe la saggezza per tendersi nel senso di un rifiuto irrazionale e astratto della realtà vigente, ma è la negazione a porsi come momento originario di un processo di mediazione totalizzante. La conflittualità in cui sono implicati gli artisti di avanguardia non può rifiutare la mediazione per il semplice fatto che si situa prima e non dopo di questa. Essa è immersa in una sfera esistenziale precedente l'esercizio della mediazione, è cioè *immediatezza*.

Ma che altro avevo voluto dire? La critica che Lukács fa alla Avanguardia (e che in parte riprendevo) è appunto quella di essere un modo di arte e di letteratura che pone *immediatamente* le contraddizioni (forma-contenuto, soggettivo-oggettivo, arbitrario-necessario, razionale-irrazionale, psicologismo-naturalismo). Avrei solo dovuto aggiungere che la semantica e la linguistica moderne ci davano la possibilità di rilevare il grado di mera giustapposizione degli elementi contraddittori e il grado invece di tensione vitale, di elasticità delle contraddizioni mediate, anche a livello del microcosmo linguistico. La negazione che Perlini attribuisce alla Avanguardia («immersa in una sfera esistenziale», ecc.) è *una* negazione non *la* Negazione, è negazione nell'ordine della volontà o della persuasione. Il paradosso dell'Avanguardia – che è «integrata» e non vuol esserlo e allora, eccetera, e così via – è quello di non accettare l'incarnazione (è peccato di spiritualismo, sempre...), di rifiutare quello che qui viene chiamato il «compromesso» (connotandolo come spregevole e ambiguo) e che è invece, molto semplicemente, l'opera nella sua oggettività. Mi pare che si scambino le intenzioni, i programmi, le polemiche della Avanguardia (che accetterò, per comodità di discorso, di chiamare «negazione radicale», ma sempre tenendo presente che si tratta di negazione ideologica, filosofica, politica, etica – non letteraria e artistica) con le opere della Avanguardia medesima; ma questo è possibile solo accettando integralmente le premesse della Avanguardia; che, se in questo surrealista, rifiuta non solo le distinzioni fra generi letterari ma fra momenti della vita, ed è –

come dice Breton – la ricerca del luogo dove le contraddizioni cessano di essere percepite come tali. Infatti, porre le contraddizioni nude e crude è lo stesso atto intellettuale che negarle con altrettale immediatezza...

«La realtà viene negata nella sua empirica immediatezza per venire riaffermata attraverso la mediazione». Certo. La creazione artistica e letteraria non è altro che *uno dei modi* con i quali si «riafferma», ad un grado più alto, una realtà negata nella sua empirica immediatezza. È, esattamente, intermediaria (una delle possibili) fra la realtà «nella sua empirica immediatezza» e la «realtà» successiva e superiore non-immediata, quella che la presenza delle opere d'arte (nel caso considerato) contribuisce a determinare, a portare alla luce. In questo senso è verissimo che l'Avanguardia ignora la mediazione perché si situa «prima» del momento del diniego. Ma, se vi si arresta, non è; si congela nella sua negazione. O, se è, si media (si esprime) in forme altre da quelle artistiche-letterarie. Il precetto per cui l'atto surrealista per eccellenza sarebbe quello di scendere tra la folla con un revolver in pugno e sparare suggerisce certo un comportamento di negazione, nega, se non altro, la vita del prossimo; ma, com'è chiaro, non può essere considerato più poetico di qualsiasi altro se non nella misura in cui altri lo oggettivizza – ad esempio, con un obiettivo cinematografico – inserendo, che so, in uno schema ritmico predeterminato gli schianti dei colpi, la caduta dei corpi, la danza dello sparatore. L'Anarchia non è un paragrafo del Surrealismo; ma questo di quella, semmai. Intanto le Marchese hanno continuato ad uscire alle cinque, nonostante la ripugnanza di Valéry e di Breton per quel celebre *incipit*.

Quello che qui si chiama, insomma, «equilibrio» o «fuga da una realtà dilacerata» è, più semplicemente la fuga dall'estetismo e dal tragicismo giovanile. Qui non si vuole giustificare il pensiero politico del Lukács vegliardo: ma solo rammentare che egli ha ragione quando ammonisce che, ad esempio, il conflitto fra Capitalismo e Socialismo non si presenterà mai come quello fra il bene e il male sul campo di Armagheddon, ossia che la contraddizione fondamentale di un'epoca si maschera con una folla contingente di contraddizioni secondarie. Qui non si vuole giustificare il gusto del critico ungherese; ma solo rammentare che Proust, ad esempio, non è *Pathos der Mitte* pur essendo tutto il contrario della immediatezza di un qualsiasi suo coetaneo della Avanguardia Storica.

Aggiungo qui che i miei personali strazi, le mie biografiche «tragedie» – che hanno servito moltissima pigrizia nei confronti di quel che scrivo e ho scritto – non dovrebbero interessare nessuno; non, o spero, i critici dei miei versi. Non bisogna avere eccessiva indulgenza per la tragedia. E uno dei più diffusi pregiudizi del nostro tempo la persuasione che, di per sé, il negativo sia di più o meglio del positivo, la contraddizione dell'accordo, la disperazione della speranza, l'inconscio del conscio, il male del bene e così via. Quante volte non m'è occorso di sentire ripetere, con parole di poco variate, una delle più facili battute di Gide e cioè che «c'est avec les bons sentiments qu'on fait la mauvaise littérature». Credo fermamente che ogni troppo rapido assenso alla negazione, alla svalutazione e al disprezzo del mondo-così-com'è –

soprattutto da parte di intellettuali e di giovani nei paesi come il nostro – possa celare entro di sé, incontrollato, un accordo con quella realtà, una *dipendenza filiale*; e che occorre essere coscienti dell'unicità della vita, del valore del mondo e della positività che s'accompagna anche alla peggiore decadenza e oppressione e corruzione, se si vuole di queste negare autenticamente la figura *presente*. In altri termini: non saprai chi son i veramente i tuoi nemici se non sai, nello stesso momento, chi sono i tuoi amici. La negazione istituzionale, romantica o avanguardistica, vive, certo vive, nei singoli eroi tragici. Ma pochi – anche fra quelli – sfuggono al risarcimento estetistico.

3. E avrebbe poco senso che presumessi poter discettare di dialettica se il discorso non avesse, probabilmente, altro senso e altro obiettivo. Che l'Avanguardia Storica o quella Nuova rifiutino o no il momento della mediazione interessa, credo, solo per giudicare se quella Nuova abbia una sua legittimità, una sua autenticità, se interpreti esigenze che da oggi guardano a domani. Nella conclusione del suo scritto, il Perlini vede il maggior valore della Nuova Avanguardia nella sua scommessa ai margini del silenzio e la sua attitudine ironico-tragica; a condizione che non divenga suicidio. Questa ultima considerazione motiva quel che è immotivato in tanti discorsi di avanguardisti. In genere costoro elencano tutti i motivi per cui è impossibile o vano scrivere, dipingere, ecc. Ma concludono che una qualche soluzione va trovata perché tutto si può ammettere ma non che si cessi di scrivere o di dipingere. E quando discorrono di questo o quel paese che ha fatto o fa la sua rivoluzione socialista, si preoccupano che nessuna «voce» sia abbandonata e scoperta, e vogliono vedere come vadano il cinema, o la pittura o il teatro o la poesia lirica a Cuba, in Cina, in Ungheria o in Corea del Nord e ne traggono auspici sulle sorti di quei paesi. Per conto mio credo che molto dipenda dalla gerarchia di valori e di precedenze che una società assegna a se stessa. Purtroppo, la maggior parte dei dirigenti delle odierne rivoluzioni socialiste ha fitto in capo che le belle arti e la poesia debbono essere, con le loro fioriture, una specie di prova dei successi rivoluzionari. Con i bei risultati che conosciamo. L'arte può benissimo morire perché in verità muore mille volte nella storia e non conosco nulla di più scandaloso del gemito sulle biblioteche bruciate e sui bronzi antichi convertiti in cannoni. «On vous en fera des autres!», la celebre risposta di Jarry alla Signora del giardino contiguo a quello dove il poeta si esercitava alla pistola, lamentando colei il rischio della vita per i suoi marmocchi, è la risposta da dare a chi teme la fine degli artisti.

4. Non seguirò, qui giunto, l'esempio del mio cortese contraddittore; che dopo avere esposto con tanta esattezza e con elogi eccessivi le mie opinioni, contestandone un punto non decisivo ne viene però a negare tutta la sostanza: ossia la tesi di una scarsa rilevanza della cosiddetta Nuova Avanguardia⁴. Devo anzi dire che – passando il tempo e confermandosi l'inconsistenza di una letteratura che abbia per oggetto solo

⁴ La disputa sembra ormai – almeno per le neoavanguardie italiane propriamente dette – chiusa e ribadita dai fatti; e tutto questo discorso sembra, conveniamone, abbastanza superfluo.

se stessa e il dramma (o la commedia) della propria autonegazione – mi rendo conto meglio, e ne rendo grazie ai miei critici, di esigenze capitali che le poetiche avanguardistiche (storiche e recenti) hanno portato innanzi e che è prezioso salvaguardare. Qui non posso darne che un cenno, perché non questo è l'oggetto della nota presente; ma mi pare di avere inteso, ora, come due direzioni, quasi sempre presenti nello svolgimento delle letterature, si siano presentate anche nella letteratura di origine surrealista (e con questo termine implico, a mio avviso, gran parte delle motivazioni delle avanguardie). La prima, accentuando l'autosufficienza dell'operazione sul linguaggio, tende a *concludere*, e quindi a chiudersi su di sé, secondo un modo che presuppone già data, nella complessità storico-sociale circostante, l'integrabilità del proprio discorso, la collocazione del proprio microcosmo (fino all'immediato ieri l'abbiamo ritrovata, ad esempio, in certe poetiche del gruppo francese *Tel Quel*: la rivoluzione al livello del linguaggio è parallela a quella politica, ecc., ciascuno faccia il proprio mestiere, l'integrazione dei diversi momenti è demandata, infine, al potere). La seconda tende ad avvertire l'insufficienza ed i confini della propria «specialità», rinvia ad altro da sé la propria interpretazione ed il proprio futuro, taglia trasversalmente i generi, ecc., esercitando una sorta di funzione vicaria nei confronti di quelle organiche d'una società in fieri, una società che si disegna in modo contraddittorio per entro il disfarsi della presente. Ho l'impressione che questo secondo sia l'unico senso recuperabile dalle accanite formule dell'ultimo Vittorini, quando tanto insisteva sulla «scienza» e sulla «razionalità»; anche se, certo, avrebbe avuto orrore degli echi «romantici» che questa seconda tendenza – cui egli era appartenuto – suscitava. Ebbene questo «aprirsi» di un'opera, non appena ad una pluralità di interpretazioni, ma all'altro-da-sé, questa incompiutezza nonostante la conclusione formale – che è di tutti i capolavori – perché il discorso continui in filosofia, in scienza, in prassi, questa è la preziosa eredità, contraddittoria, che dal Romanticismo scende alle Avanguardie e a noi.

5. Quello che è stato chiamato – impropriamente e con rilevante faziosità e ottusità critica – il «neorealismo» del dopoguerra venne dalla coscienza di un aperto prevalere del futuro sul presente e di come le forze sociali che premevano per una trasformazione della comunità nazionale delegassero o sembrassero delegare alla letteratura e alle arti alcune delle funzioni (etiche e politiche) che avrebbero dovuto essere di una nuova società. Quanto più quella trasformazione si è venuta compiendo, ma in una direzione diversa da quella auspicata, nel senso quindi di una stabilizzazione e non più soltanto nazionale ma europea, tanto più le tendenze letterarie sono venute riaffermando la propria autonomia o autosufficienza (come avevano fatto, in tutt'altro contesto, negli anni trenta). Dapprima (diciamo, nel periodo 1950-56) assumendo coscienza riflessa e autocritica di quello che era stato speranza ed immediatezza nel periodo precedente: di qui il carattere ironico ed elegiaco comune alla nostra narrativa e poesia di quegli anni e al tempo stesso, la forte volontà di «compiutezza» formale (Cassola, Bassani, Calvino, Pasolini: tanto per un

riferimento) da opporre al caos pregresso degli autori e della loro società. Poi, nel decennio seguente, a seguito della trasformazione portata dall'imperio dello sviluppo industriale e dei consumi e della saldatura definitiva del nostro capitalismo con quello europeo e mondiale, l'autonomia «corporativa» della letteratura ha assunto, con la Nuova Avanguardia e il suo linguaggio critico, una funzione socialmente settoriale. Il ghetto sociale che ha subito e prescelto le ha dato la mistificata persuasione di una possibile illimitata e informale rivolta. In questo senso – e non nel senso più volgare, e tuttavia non privo d'una sua verità, che fu usato nella polemica degli anni scorsi – il capitalismo moderno ha fornito a molta arte moderna la griglia metrica, la gabbia ritmica di cui le composizioni avanguardistiche credevano essersi sbarazzate o che ritenevano, al caso, ricostituire per arbitrio soggettivo. La coscienza della mercificazione ha condotto ai mitologemi della semimorte e del semisuicidio dell'arte, al presuntuoso delirio di chi pensa salvarsi dalla palude oggettiva con un privato atto di volontà. In questo periodo, che abbiamo immediatamente alle spalle, m'è occorso di mettere in guardia quanti, rifiutando o combattendo la presente struttura socio-economica, riluttavano ad ammettere la componente oggettivamente «conservatrice» di qualsiasi espressione artistica; di rammentare quanto fosse dilatoria la lotta, in nome di un passato o di un avvenire di partecipazione rivoluzionaria, contro i due campi – avversari ma complici nell'esaltazione della «vita» – trionfanti al presente: quello aristocratico-orfico e spiritualistico e quello eversivo-tecnocratico e scientifico.

Negli anni a noi più prossimi sembra che la realtà del conflitto delle classi, riconosciuta a livello mondiale, e le scelte non più nazionali né europee (che penetrano ormai l'aspetto quotidiano di ogni esistenza quanto più ne sembri remota) possano tornare a proporre quella figura di supplezza – o, come si usa dire, di contestazione – che avevamo conosciuta un quarto di secolo fa. Già se ne avvertono i sintomi e se ne scorgono i primi documenti. Se la critica contemporaneistica non può non essere critica di tendenza, il nostro compito non è quello di correr dietro alle oscillazioni periodiche del gusto ma di trasferirne le curve entro un discorso la cui tendenza non sia settoriale ma globale, non specialistica ma universalizzante. Rischiamo perciò ideologismo e superficialità; ma cercando di individuare sempre e di leggere fra le righe la contraddizione fondamentale che sola dà giusto valore e peso di esistenza alle contraddizioni subordinate – a quelle figure di mediazione, appunto, di cui fanno parte anche le opere di poesia.

1968.

VIII.

Scritto e parlato

I. *Scrittura e intonazione.* Si sa che la parola scritta non sta a significare quella parlata ma è un linguaggio grafico che a proposito di un linguaggio fonico ci dichiara qualcosa. In questo e in quello si riproduce il rapporto tra i due: c'è un grado «scritto» del parlato e uno «parlato» dello scritto. Ma i sussidi grafici capaci di significare le intonazioni sono scarsi: di qui la supplenza offerta dalla sintassi scritta e da particolari figure del discorso. Dov'è più forte l'intento espressivo più si fa impiego di segni ortografici e tipografici e più frequenti si fanno le figure. Dove più forti sono invece gli intenti comunicativi decresce l'importanza delle intonazioni. (Le opere di poesia sono anche tentativi di estendere ad un intero organismo complesso l'imitazione metaforica di una complessa intonazione affettiva quale nei suoi particolari si compie quotidianamente in un qualsiasi passaggio dal parlato allo scritto). Accade così che certe pagine di poesia anche se folte di suggerimenti per l'intonazione guadagnano alla lettura visivo-mentale perché l'intonazione è stata tutta trasferita nella scrittura: per questo anzi ogni dizione di quelle non può non essere interpretazione e nuova creazione che o si accetta come tale o infastidisce. E il caso dei sonetti del Belli. Pagine invece che coprono l'espressione sotto apparenze comunicative tendono a ridurre al minimo le tracce dell'intonazione: per questo chi le legge ad alta voce conferirà solo un minimo di espressione e parlerà «come un libro stampato». E il caso delle prose di Leopardi.

Tanto si dice perché i confini di classe penetrano lo scritto come il parlato. Privilegio non è la lingua scritta o la scrittura della lingua ma un dato grado di formalità e organizzazione della lingua parlata o scritta in quanto diventi inseparabile dalle ideologie dominanti e ancor più dalle strutture che le fondano. Non confondiamo situazione di classe con situazione di privilegio. La mano di chi tocca ai rapporti fra classe e linguaggio sia piuttosto leggera.

2. *I minimi vitali.* Da diversi anni scrivo in italiano e penso proprio che per migliorarne l'uso scritto qualcosa può essere fatto. Bisogna sapere però in che genere di scrittura. Quella della poesia e della narrativa ha la tendenza a vendicarsi di ogni partito preso. Il linguaggio è la sua materia più che il suo strumento. Difficilmente fornisce risultati generalizzabili. I poeti possono essere utili alla lingua se non sono o non sono considerati soltanto poeti. Petrarca e Manzoni sono modelli di lingua indipendentemente dalla loro verità poetica. Della influenza linguistica quella sarà solo il veicolo.

Si possono invece immaginare interventi in tutta una serie di scritture che vanno dal giornalismo alla saggistica. Ne fa parte questa pagina. Sono la grande maggioranza percentuale delle parole lette dai nostri concittadini nel libro di scuola e nell'articolo del giornale come nelle opere storiche o nelle carte pubblicitarie. La scrittura saggistica è comunicativa ed espressiva. Con la sua forma ambigua contesta ogni separazione. Non è pensabile fuori di un contesto sociale obiettivo ma ha la forza di percussione delle pronunce soggettive. È la prosa.

Queste varietà di scritture sopportano i precetti che i manuali di bello scrivere non impartiscono più. Dovrebbero impartirli perché a scrivere chiaro e utile si può imparare. Se non si vuole si dovrebbe star zitti o essere molto geniali.

Apro un dizionario e m'avvedo che se non per intenti espressivi particolari o necessità tecniche esso è per tre quarti fatto di parole ed esempi impraticabili senza ironia o vergogna. Ironia e vergogna sono però divenute in pratica smorte grazie stilistiche. Si provasse a lavorare con minimi lessicali cioè con parole povere e vitali. Usarne due invece di una se questa è troppo antiquata o popolaresca o troppo moderna o rara. Scorciare le ali alla grammatica. Castigare i casi obliqui dei pronomi relativi. Buttar via l'eccesso di tempi e modi. Spostare sulla sintassi il centro di gravità della scrittura. Giocare sulle possibilità espressive della sintassi ma semplificando quella del periodo. Spiantare incidentali e parentetiche è ottima guerra. Risparmiare è buona politica. Questi consigli hanno secoli. La novità non è qui. La novità è che il settore del linguaggio da riformare davvero è quello delle strutture dell'argomentazione. Modi e sequenze e nessi dell'esporre sono o no fatti del linguaggio? Mai capiti di leggere uno scritto che ne tratti. Ogni primo venuto parla linguistica. Nessuno che discorra di logica. Saggistica e pubblicistica letteraria medie sembrano scritte a voce alta: citazioni da poveri ricchi e tecnicismi non necessari. E difficile trovare fra chi ha meno di cinquant'anni una scrittura saggistica che non si stenda in cadenze umanistiche o non si carichi di minuterie cromate. Quasi soli, Sergio Solmi e Italo Calvino sanno scrivere i loro saggi in modo da far capire quel che dicono. Nausea della melensa scrittura tardo-crociana ha per venti anni diffuso un linguaggio che su di un fondo fluido emotivo svagato senza controllo o verifica possibile fa navigare un numero grandissimo di tecnicismi: non senza somiglianza con molta narrativa e poesia. Talvolta imposta dal profitto e più spesso dalla notorietà la fretta si truoca da libertà geniale. Poi si vergogna e impara qualche paroletta scientifica. Crede così distinguersi dai padri professori di belle lettere.

Perché la nota e la recensione oppure l'articolo e il saggio non devono cercarsi regole? Perché non debbono esser costruiti anche a partire da una idea dei destinatari come destinatari di idee? Il disprezzo per il lettore è eguale alla certezza della impunità. Con l'applauso di maestri lungamente mal-vissuti i più trovano giornali per la stampa e pubblico per la stima. Gli stranieri ridono delle nostre riviste letterarie. La Francia di questi ultimi anni non ha gran che da ridere ma perfino una pagina artificiale come quella d'uno Starobinski mostra pur sempre un disciplinato esercizio dei nessi fra i periodi e quel giuoco di contrappesi che come tutta l'arte

retorica è un virtuoso omaggio del vizio alla virtù. Sarebbe certo preferibile il rozzo gergo della nostra critica letteraria militante o di buona parte di essa se davvero si volesse rozzo e non invece molto delicato.

Riforma delle odierne scritture vuol dire anche repressione della genialità. Ci vuole un controllo della loro necessità pratica. Se la censura non c'è bisogna inventarla. E si rispettino coerenza formale e chiarezza come eminenti virtù. Un poeta russo del secolo scorso scrisse che «poeta puoi non esserlo – cittadino devi esserlo».

Si smetta di vantare diritti alla pubblica e vitalizia venerazione della propria ignoranza in nome d'un romanzo o d'una poesia ben riusciti. A discorrere di queste questioni del linguaggio i primi hanno da essere gli specialisti. Bisogna ascoltarli soprattutto se sono noiosi. Basta metterli in guardia dalla frequente tentazione di ammiccare alle grazie letterarie e di voler parere di buona compagnia mondana.

Selezionare sistematicamente il lessico ed esplorare la sintassi come sopra si è detto può farlo solo uno di quei gruppi di controllo e reciproco consiglio che nella storia delle nostre lettere talvolta non sono mancati. Avesse accesso ai mezzi di larga diffusione uno di quelli potrebbe portare anche rapidamente modifiche notevoli nella coscienza linguistica d'una parte della società. Altrettanto e più importante è però l'altra operazione: rimettere in dignità cioè sottoporre a pubblica critica perché diventino praticabili dunque coerenti ai loro fini le forme della letteratura di comunicazione e persuasione. E il vecchio sogno di vedere gli scrittori applicarsi nei nodi veri e decisivi della lingua scritta: una nota critica o un libro scolastico come un articolo di giornale o un volume di saggi debbono essere correttamente eseguiti. Tanto meglio se possono poi essere anche intelligenti e nuovi.

L'autore impara dove può. Per rendere più svelte queste righe ha ommesso tutte le virgole: primo esercizio per chi voglia eseguire volteggi a corpo libero.

1967.

Parte seconda

La condizione di ospite

I.

Le mani di Radek

1. Esiste la breve documentazione cinematografica di un intervento di Lenin ad un congresso della Terza Internazionale. Tre membri della delegazione italiana – Bombacci, Graziadei e Serrati – si distinguono alle spalle di Vladimir Il'ic. Riconoscibile per la barbetta, le lenti pesanti, c'è Karl Radek. In altra inquadratura, non appena Lenin ha finito di parlare Radek gli si volge ridendo, poi sopra le carte del tavolo lancia avanti le mani.

Ho potuto confrontare due copie della medesima pellicola. Sulla seconda ha operato la censura di Stalin. Una macchia copre le facce dei nostri socialisti. In quanto a Radek, condannato nel 1938, il viso è scomparso, non le mani. Esse si agitano accanto a quelle di Lenin.

Rammento di aver veduto a Ravenna i segni d'una epurazione di quattordici secoli fa. Teodorico, goto e ariano, aveva ordinata l'esecuzione di mosaici in Sant'Apollinare Nuovo. Una trentina d'anni più tardi Giustiniano cattolico riconsacrava la chiesa a San Martino di Tours, «martello degli eretici», e faceva cancellare le immagini di Teodorico e della sua corte effigiate nell'atto di uscire dal Palatium. Sostituendovi tendaggi ed elementi architettonici i mosaicisti dell'arcivescovo Agnello dimenticarono alcune tracce delle figure. La «condanna della memoria» ha lasciato contro le colonne qualche mano sospesa a mezz'aria come quelle che si vedono svolazzare nelle sedute spiritiche.

Vien fatto di chiedersi se siano solo due casi di lavoro mal eseguito. Poi, quale sia la legittimità del singolare ribrezzo o della troppo viva attenzione. E intanto: si può parlare di trascuratezza?

Supporre poco zelanti i funzionari dell'Esarcato e della cinematografia sovietica? Per accorgersi di quelle mani bisogna già sapere che ci sono; ma nessuno degli oranti in Sant'Apollinare avrà chiesto che cosa e di chi fossero? In confronto alla tenacia dimostrata in altre circostanze, in altre dannazioni, l'inconsequenza è qui manifesta. D'altronde se Stalin faceva sparire dai libri i nomi dei nemici, spesso l'*operazione* raschiava la carta, la perforava, denunciava se stessa; negli archivi qualcuno curava intanto la preservazione dei documenti. Radek stesso è sopravvissuto fisicamente alla morte in effigie. La condanna era essoterica. Anche quando uccideva era un gesto. La memoria, più che distrutta, la si voleva esecrata. Il silenzio era una aggiunta della paura, non una premessa della condanna.

Né è difficile avvertire qualcosa di equivoco e ripulsivo nella attenzione che in genere si dimostra a questi casi di protrarre agonie nella storia, emblematiche del

«mistero» degli sconfitti, identificazioni e proiezioni affettive, sostitutivi ed eufemismi di ogni morte violenta; di ogni morte. Nascondono evocando, cioè nascondono meglio, le miriadi che non hanno lasciato mani né ombre: i volghi, la materia biologica. I silenzi, o le due righe, di Marx sono un rinvio a Hegel, al suo atterrito sarcasmo sul «Signore Assoluto», la morte. Almeno fino a poco tempo fa il moderno marxismo ha sempre finto di non essere inquietato da quei silenzi.

Almeno da noi, alla scoperta di quelle impronte di mani mozzate che la sequela delle riabilitazioni è stata ed è; alla impossibilità di giustificare ogni «prima» col «dopo» e di chiudere senza salutare angoscia il dare e l'avere di un mezzo secolo di rivoluzione socialista, una parte del comunismo e del socialismo ha risposto afferrando – ancora una volta – le proposte degli altri, supponendo per vere le ideologie medesime degli avversari che aveva smascherate altrove per false. Ha accettato il loro pessimismo sulla possibilità di superare la presente strettoia storica altrimenti che con una tecnocrazia generalizzata; ha esaltato come nuovo corso socialista l'economia competitiva e l'etica «sportiva» che l'accompagna; poi ha chiamato tutto questo: «marxismo moderno».

2. Molti continuano in buona fede a difendere, senza ben sapere da chi, certi valori umanistici che sono appena l'aroma della socialdemocrazia. Ma una socialdemocrazia moderna non può essere, in pratica, che tecnologica e scientifica, e allora si accorgono, o dovrebbero, che l'umanesimo vi diventa un tema da sermone domenicale. E da tutto l'enorme cumulo del passato umano arrivano appena a prevedere quanto già vedono gli occhi dei calcolatori elettronici: un futuro predisposto dalle necessità di sopravvivenza biologica dell'industria.

D'altra parte quasi tutte le recenti pronunce contro l'umanesimo e lo storicismo marxista¹ sembrano avere in comune una fretta grande ma non eccessiva. La fretta è

¹ Penso, ad esempio, alle metodologie strutturaliste e alle loro diverse espressioni. In Francia, nell'indagine antropologica (Lévi-Strauss), psicanalista (Lacan), letteraria e linguistica (Barthes). Per Lévi-Strauss mi riferisco soprattutto a quella parte dei suoi *Entretiens* con J. Charbonnier (Plon-Juillard, 1961) che ci parla delle società «fredde» o «meccaniche», che l'etnologo studia, e di quelle «calde» o «termodinamiche», moderne. In proposito, l'autore è categorico: per lui «cultura» è l'insieme delle relazioni che, in una data forma di civiltà, gli uomini intrattengono col mondo e «società» è invece l'insieme dei rapporti che gli uomini intrattengono fra loro. Da questa distinzione, che si iscrive decisamente contro il pensiero marxiano, discende l'idea (non senza un riferimento a Gobineau) che le civiltà moderne vivano sui conflitti sociali interni ed esterni come «dislivelli» necessari a produrre progresso. «Si potrebbe concepire che, per le nostre società, il progresso e la realizzazione d'una maggiore giustizia sociale debbano consistere in un trasferimento di entropia dalla società alla cultura... Ripeto, citando Saint-Simon, che il problema dei tempi moderni è di passare dal governo degli uomini alla amministrazione delle cose. "Governo degli uomini" vuol dire: società ed entropia crescente. "Amministrazione delle cose" vuol dire cultura e creazione di un ordine sempre più ricco e complesso» (pp. 45-46).

Potrebbe sembrare scorretto riferirsi a pagine certo laterali, per il pensiero di Lévi-Strauss. Ma non si deve dimenticare che queste trovano conferma nella polemica antistoricista di *La pensée sauvage* e, con la loro grande autorità, propongono e diffondono nella Francia e nell'Europa moderna il vecchio sogno d'una fuoruscita dalla storia per via scientifica e la sostituzione della lotta di classe – come agente di trasformazione rivoluzionaria – con gli uffici di ricerca controllati dal potere. E, direi,

grande quanto basta a non tollerare la tortuosa pazienza del movimento storico; e ci propone allora il passaggio (riformista) dalle società a trazione storica – o di classe – a quella ad alimentazione culturale – o di funzioni. Il passaggio è promesso meno doloroso di quello politico perché sezionerebbe ogni problema in parti sempre più piccole e distinte.

Ma quella fretta non è abbastanza grande. Lascia tempo alle collere individuali. Vedi l'interminabile proliferazione di innocui rivoltosi nella cultura occidentale. Non ha nemmeno la forza di comprimere la molla dell'unica rivolta che è efficace perché è

trovano conferma anche in altre discipline. Lascio a coloro che hanno bisogno di una etichetta per sapere se essere «pro» o «contro», la cura di classificare queste mie osservazioni. Mi limito a segnalare come l'intelligenza di Roland Barthes (impiegando strumenti analoghi a quelli che Lévi-Strauss chiama «strutturalisti», e anzi impiegandoli con ragionevole legittimità da quando la nozione di struttura è divenuta – a torto o a ragione – il marchio di una scuola di linguistica e poi di metodo critico), non sfugga all'ideologia e alla prospettiva positivista delle «funzioni». La riaffermazione continua della letteratura come sistema di significato «decettivo», di linguaggio intransitivo destinato a recitare il reale, di linguaggio «per sé», «reazionario per costituzione», eccetera è assolutamente preziosa, anche se – per una certa tradizione italiana – tutt'altro che nuova. Solo che questa nozione di letteratura non deriva o non si inquadra in una prospettiva di tensione totalizzante o di circolarità e il disinganno che la fonda è disinganno di breve momento e di breve peso perché non si crede o non si crede più al «senso» primo o transitivo, da deludere e capovolgere. Detto altrimenti: una medesima parola («letteratura») copre il fatto linguistico che dalla contraddizione fra intenzione comunicativa e forma linguistica trae l'ininterrotta potenza dei propri significati, quanto quello che in realtà non ha da comunicare ma solo da conferire alla comunicazione pratica e quotidiana un certo numero di formule distanzianti (la letteratura nel senso di «buone maniere», di cui Croce ebbe a parlare). O anche: non si ideologizza innocentemente, Barthes non è pervenuto a caso dalla meditazione sulla *Verfremdung* brechtiana al suo strutturalismo di oggi; sono passati dieci, e quali anni, di storia della Quarta e della Quinta Repubblica, il «sens décru» nel quale il critico francese vede un momento ineliminabile della letteratura è anche il grande disinganno storico della *gauche*; solo che le coordinate ideologiche (e poi culturali: le compromissioni inevitabili del contemporaneista, che deve pur parlare di questo o quell'autore ed essere invocato patrono di questa o quella operazione letteraria o editoriale, ecc.) tendono ad omettere certe connessioni, a rendere superflua l'indagine storica, anche sull'immediato passato), a precludere l'avvenire: istituzionalizzano la depoliticizzazione. Questa la differenza fra le posizioni di Barthes e quelle che, nel presente libro, ricorrono a p. 106 («Al di là del mandato sociale»).

«Il semble qu'aujourd'hui nous accordons un privilège mi-esthétique, mi-éthique aux systèmes franchement déceptifs, dans la mesure où la *recherche* littéraire est sans cesse amenée aux frontières du sens; c'est en somme la franchise du statut littéraire qui devient un critère de valeur: la «mauvaise» littérature, c'est celle qui pratique une bonne conscience des sens pleins, et la «bonne» littérature c'est au contraire celle qui lutte ouvertement avec la tentation du sens» (*Essais critiques*, 1964, p. 267). Così Barthes. Anche la famosa colomba che voleva volare nel vuoto lottava apertamente contro la «tentation du sens». E qui si pone tra parentesi il fatto, in altre molte occasioni invocato, che letteratura non è soltanto «cattiva» o «buona» ma è un sistema di segni che significa anche se stesso; e coloro che lottano contro la tentazione del significato non però lottano contro il significato stesso di letteratura, contro la sua «specialità», come si lotta con l'Angelo e come lottano tutte le grandi opere. Il punto è questo: *che per Barthes l'onore letterario afferma se stesso combattendo sulle frontiere del significato, per noi invece sulle frontiere della letteratura stessa*. Egli fa operare la dialettica solo all'interno di funzioni formalizzate. Per disperazione? Per orgoglio? Per difesa? Non so. Per mio conto, vorrei che le lacerazioni del «corpo umano» fossero ben visibili, che nessun falso o facile umanesimo le mascherasse, ma non per istituzionalizzarle, anzi perché la violenza dello scandalo (come si parla di

vera, *quella che non fa scattare una vita alla volta* ma si esprime e distribuisce costante nel comportamento rivoluzionario di interi gruppi sociali.

Chi vuol trasformare le condizioni degli uomini, *e quindi esserne trasformato*, vede nel moto storico un gradino per passare dalla storia alla metastoria, dalla società di classi al comunismo: a uno dei modi possibili di rapporto fra gli uomini, che si definisce anche per una diversa apprensione collettiva del tempo, un diverso tipo di memoria. E quanta invece non è stata fino ad oggi la forza di intimidazione del «progressismo» contro ogni ipotesi di fine della storia: da lasciarla coltivare solo negli orti della decadenza.

Chi invece vuole *dirigere* la trasformazione e quindi non esserne trasformato (illuministi e tecnocrati, fino agli attuali programmatori e loro assistenti); chi vuole insomma esercitare potere sugli uomini mediante le cose, nega esistenza e necessità a quel passaggio stretto, a quel lungo momento incessantemente perseguito; lo deride religioso o prescientifico. Oppure della dura ostinata esigenza d'una morte della storia, della sete di immediatezza – che un poeta chiamò *concreata* – tende a fare, nel seno stesso della durata, una città-giardino ora estetica ora scientifica, e più spesso estetica e scientifica; come il positivismo di cent'anni fa. Oggi il venire meno della tensione verso l'altro e il diverso è auspicato dalle ideologie correnti come un modo di allargare le zone di rispetto, i limbi che solo può creare la sicurezza nell'eternità del sistema. Gli squilibri necessari al mantenimento del regime di profitto continueranno, ma remoti, ai confini dell'Occidente, geografico, storico e morale, e nelle miniere dell'io di ciascuno, dove lavora quella parte del nostro popolo interiore che è ilota o informe.

La storia – fatica, morte – resterebbe come una specie di obbligo militare, di tributo, per i ceti, i popoli, gli individui «meno favoriti», le province depresse di ciascuno di noi.

Dobbiamo ancora una volta scegliere. Come nel 1943, nel 1947, nel 1956. E tutti i segni dei tempi si offrono ambigui. Bisogna affrontare il ridicolo delle grandi sintesi insufficientemente motivate. Ancora una volta farsi come il «povero»; che non ha tempo di aspettare dai sapienti la raccolta esaustiva dei dati.

3. Ad esempio: c'è la tendenza a rubricare come un unico fenomeno (indipendente dalla struttura sociale) il primato che americani e russi attribuirebbero alla scienza e alla tecnologia e la scarsa sensibilità alla dimensione storica. Che cosa significa, quella tendenza? Certo, è anche la prima tappa di un processo di rimozione nevrotica del diverso e di assicurazione ideologica contro i rischi di svalutazione dell'Occidente. Implica l'idea che siano le tecniche a determinare la coscienza, non la struttura sociale come organizzazione della proprietà e rapporti fra classi. Ma in che misura quell'idea vulgata e banale non allude ad una verità più profonda, naturalmente senza volerlo o saperlo? Nell'universo chiamato socialista, l'empirismo semplificatore del giovane

«scandalo della croce») gridasse.

sovietico e persino l'ideologismo e volontarismo astratti del giovane cinese non potrebbero essere interpretati come segni premonitori, come inizi della fine del lungo ciclo delle società «a carbone storico»? Come l'ingresso di quel passaggio stretto, o gola, di cui pur il marxismo aveva parlato? Del lungo corridoio di transizione? Invece di leggere quell'empirismo e quel volontarismo come «ritardi» ed interpretarli in chiave di passato (che tali appaiono di norma all'osservatore occidentale)? E nei paesi del più avanzato capitalismo dove la tecnica tutto rende cronaca, anche la storia, e vieta di sentirla come esodo attraverso il deserto e verso una meta, le zone di silenzio e di rispetto che la storia non deve disturbare, i prati delle università, i nuovi chiostri dell'anima, della scienza, dell'arte, dell'erotica, lontani dall'urlo dei legionari, tutto questo, che l'universo chiamato capitalistico genera e consente all'interno del proprio moto espansivo, dobbiamo considerarlo soltanto come effervescenza irrazionalistica, punto d'onore d'una società disonorata o non potrebbero essere – antipodiche e simmetriche alle tendenze positive che chiamiamo del socialismo, imitatrici come il ghigno imita il riso – *anche* le conferme paradossali, i distorti echi di ritorno, di quanto è pur cominciato ad accadere dove son state poste le premesse, non soltanto produttive, del comunismo avvenire? Non potremmo anche classificarle tra quelle anticipazioni che lo sviluppo capitalistico non può non generare da sé, e poi reprimere, ponendo tutti i temi dell'avvenire e offrendo tutte le soluzioni, quelli e queste truccati però come meri possibili individuali o statistici, e mai portati innanzi come necessità-libertà collettive?

Intanto – esperienza quotidiana anche nella conversazione qualsiasi – si diffondono nell'Occidente il consiglio e la pratica di guardare alla contemporaneità delle società umane piuttosto che alla loro successione ed opposizione temporale. Si propongono oculari etnologi piuttosto che storici. Si vuole che le nuove generazioni restino al di qua della storia, mai pensino di passare al di là; nemmeno accompagnate dalle religioni, certo capaci di «adeguarsi ai tempi» nella misura in cui identificano le nuove e reali forze mondane; ma di altrettanto incapaci di violenza escatologica, sempre coltivando più delle teologiche le virtù cardinali o umane. L'ideologia scientifico-conservatrice disgiunge storia da finalità, progresso da storia, società da progresso, uomo da società e finalmente funzione da uomo.

L'ottica etnologica propone un mercato mondiale dei valori di ogni società, eguali in diritto; di fatto in quest'area di libero scambio si verrebbero a trattare dei sistemi di valori inconciliabili con quello fondamentale del capitalismo (in parte accettato anche da alcune società socialiste) che è fondato sulla produzione e il consumo, e dunque sulla distinzione fra società industrialmente più o meno avanzate, più o meno arretrate. La contraddizione non può essere risolta con la buona volontà o con gli scambi culturali: lo prova la recente sconfitta dell'Africa di fronte ai metodi neocolonialisti. Lo può solo la distruzione della gerarchia di valori che di fatto si fonda sulla produzione e sui consumi e in teoria annuncia l'eguaglianza delle società. Cioè la distruzione dei rapporti di proprietà e produzione che sostengono quell'ordine di valori. (Ecco perché la storia della rivoluzione mancata nell'Occidente

europeo è anche nella vicenda non scritta dei trattati commerciali tra paesi socialisti, dei criteri di priorità di cui quei trattati sono specchio). Ha detto qualcosa di diverso la tradizione rivoluzionaria socialista? Evidentemente tutto ha cospirato a farci dimenticare che cosa significa: «gli ultimi sono i primi». *Abbiamo dimenticato che gli «ultimi» sono coloro che vivono la doppia identità del riconosciuto e del non-riconosciuto, dell'umano e dell'inumano, dell'oppressore e della libertà*; e che quella doppia cittadinanza rende in verità senza patria. I «proletari» sono i combattenti della frontiera, non coloro che ristanno nei confini sociologici della classe. Coscienza di classe è anche coscienza dell'*altra classe*, è bilinguismo.

4. Si conferma la duplicità di ogni «segno dei tempi»: l'appello alla sincronia ha due significati *opposti* a seconda del contesto in cui si pronuncia. C'è una parte del mondo, di ogni società (di ogni uomo?) nella quale la possibilità di deperimento della storia si compie proprio e solo, dentro e attraverso la più feroce subordinazione alla necessità storica. È, alla lettera, la Lunga Marcia. Il socialismo cinese e i socialismi dei paesi sottosviluppati, esigendo di essere e di essere considerati i *contemporanei* del socialismo sovietico in nome di valori non calcolabili in tonnellate di acciaio o di grano, non rifiutano certo un parallelismo fra progresso produttivo e progresso socialista, fra «scienza» e «verità»; ma vi aggiungono interrogativi radicali, antichi e in parte dimenticati, rivolti agli esiti di un secolo di lotta del socialismo; interrogativi (*Qual è il fine della storia? Dove finisce?*) che, nella loro energia ed insistenza, sono già in parte risposta a se stessi: «Vogliamo che finisca».

In altra parte del mondo, in altra parte di ogni società (di ogni uomo?), l'appello della sincronia dei valori continua invece a servire da obliterazione «democratica» della realtà, trasferimento alle società e ai popoli del mito della eguaglianza degli individui-cittadini, silenzio sul fine e la fine della storia; silenzio pubblico e, necessariamente, preghiere private: «venga il tuo regno».

Per questo è urgente sbarazzarsi di tutta quella secolare parte di basso storicismo, fra esortatorio e produttivistico, di famosa ascendenza capitalistica, che è quasi da sempre il fondiglio delle sinistre europee e tuttora si rimescola nel linguaggio ufficiale sovietico. *E farlo in nome della assoluta sincronicità tendenziale del mondo presente e passato e delle nostre esistenze in esso, sincronicità che deve essere conquistata e che comincia ad esistere intanto come rivendicazione della contemporaneità di tutti i viventi.* Bisogna uscire dalla demenza morale indotta dalla fase attuale del capitalismo, che ha toccato anche il comunismo sovietico (e italiano): e sapere che l'operaio cinese, il negro minatore del Sudafrica e l'insorto contadino venezuelano *non sono il nostro passato. Sono il nostro presente.* Anzi, nella misura in cui sono le più chiare figure del transito e del mutamento, essi sono il nostro futuro, occupano un luogo al quale ancora dobbiamo venire.

5. La nozione di storia come continuum e perpetuum privo di salti qualitativi genera scientismo, ottimismo tecnologico, riformismo. Hai deperimento della storia ma solo in quanto deperimento di prospettiva. L'uomo non sa più *verso dove* vive.

La nozione di storia come durata e intermittenza, come alternanza di quantitativo e qualitativo, come rifiuto della continuità, è finalismo, prospettivismo, prepara la fine della storia a noi nota. E nella misura in cui essa si sta già esaurendo, l'uomo non ha più bisogno di sapere verso dove vive, perché lo vive.

6. È tornato nel giro d'un secolo – quanto più deformato e allontanato non solo sembrava ma era – ad apparire dunque tanto più chiaro il fine della rivoluzione mondiale. Di quell'al di là dei nostri giorni che già esiste. Esso è nella fine delle società a motore storico ossia delle società fondate sui conflitti di classe. Ma il passaggio all'inizio di quella fine non è stata operazione della coscienza-cultura ovvero opera di quegli «educatori» di cui Marx parlava e che a loro volta «debbono essere educati». È nella lunga o lunghissima operazione temporale detta rivoluzione dove già vive parte della società umana e dell'uomo sebbene con pause e ritorni – e che solo in parte si riconosce negli emblemi delle proprie bandiere. Essa si definisce come quella che, sotto forma di uomini-istituti sempre più estranei a quelli finora a noi noti, ristrutturata quanto il combattimento di classe contro istituti del passato e del presente viene via via disfacendo e negando: dati rapporti degli uomini fra loro, dati ordini di fini, una certa «storia», quella di miserabile brevità e lunghezza, che si calcola nelle scarse migliaia dei nostri anni.

Col suo rifiuto dell'utopia il marxismo si era vergognato di se stesso. Soffocando la propria medesima escatologia aveva accettato di fatto di essere la più alta espressione del pensiero borghese.

Di qui ora si può intendere perché debba essere giudicato un sentimento decadente il nostro desiderio di ribrezzo dinanzi alle mani sospese sulla parete di Ravenna e al volto di Radek. Perché viene da un cristianesimo decaduto dalla sua potenza e fede nella inevitabilità edificante dell'ingiustizia terrena e nella futilità della potenza: che andava dagli *Ubi sunt?* medievali a Bossuet e Baudelaire percossi dalla dignità eminente di coloro che «non hanno mai vissuto». Perché scende da una borghesia o laicità decaduta dalla sua potente certezza nella giustizia redentrice del progresso e nella energia educatrice della storiografia. Dunque quel nostro orrore esprime piuttosto lo smarrimento d'una prospettiva. Indica una così debole pressione della necessità (o meglio una così incerta coscienza di quella) da renderci accettabile una mezza e spaurita libertà. Suggerisce di dimenticare ogni altra prospettiva con melanconie biologiche o con l'ethos della probità specialistica; ossia di quella artisticità o scientificità, in sé validissime, che però ratificano il sistema o non più verificandolo ne rinviando la scadenza.

7. Chi poteva prevedere che entro due o tre generazioni ci si sarebbe trovati – popoli classi individui – di fronte al sorgere di memorie tanto improvvise e al

diffondersi di oblii così profondi. O meglio: che le aree sociali e geografiche della memoria e dell'oblio si sarebbero tanto velocemente spostate? Contro la nozione di storia come continuum, come memoria del passato e processo unidirezionale – che alla rivoluzione socialista ha sempre porto il proprio «linguaggio da schiavi» – bisogna riaffermare il paradosso della simultanea realtà della *durata* e degli *intervalli*². La fine della storia come fine della lotta di classe e come unità del genere umano praticherà la sola conservazione possibile del passato: quella che lo distrugge in quanto passato e lo fa presente. Questa è la reale resurrezione e sopravvivenza dei morti e l'unica finale giustizia: la trasparenza degli oggetti e dei corpi, la percettibilità e la piena fruibilità dell'infinito «lavoro morto», e in attesa di resurrezione, che il mondo è. La fine della alienazione storica, che già abbiamo cominciato a vivere, sarà anche fine della memoria storica come *memoria* spettrale e persecutoria, come *colpa*; e anche sarà fine della *speranza* come *compenso*. Il verbo al futuro ci nasconde però il carattere «sacramentale» e «figurale» che hanno – in sé compiute – certe virtualità o età o intermittenze del presente: che si chiamano secondo Marx «ricomposizione della classe», secondo Sartre «gruppi in fusione»; e che hanno ereditato della «volontà generale» e della «comunione dei santi».

Mistico perché ha come effetto di annullare il reale, di sospenderlo, il terrore che proviamo di fronte alle ingiustizie (dalle lacrime della bambina di Dostoevskij fino alle mani dei traditi e all'universo dei morti) nasce anche dalla necessaria incapacità di immaginare una vita ed una attività diverse da quelle che ci sono note; o, anche immaginandole, di volerle. Se «la storia non è altro che l'attività dell'uomo che persegue i suoi fini» (Marx) quel terrore è tutt'uno col sospetto che l'uomo possa *realmente* cominciare a perseguire fini diversi da quelli che finora sembrano essere stati i suoi o almeno della grandissima maggioranza degli uomini. A vivere cioè una storia obiettivamente e qualitativamente diversa da quella finora vissuta. La via, l'angustia a quella diversità obiettiva è segnata dalla intensità delle «intermittenze» cioè dalle concrete rivoluzioni del nostro tempo. Ma se il proletariato industriale è stato, per una età, la coscienza del resto del mondo, non è certo debba esserlo necessariamente oggi, né che lo siano altri ceti o classi, *fuor di quella classe che tuttavia si definisce dal grado di diniego di essenza cui le altre classi la sottopongono*. Sono i «sottosviluppati», in senso proprio e in senso figurato, ossia gli oppressi e sfruttati in tanto non sfruttino alcun altro né opprimano e sappiano di essere tali, in quel «dover essere» che è la coscienza di classe. Essi esistono ovunque, anche in quelle strutture (sovietiche) che l'opera d'«incarnazione», ossia la creazione della base produttiva per il socialismo, nella misura in cui di fatto subisce l'ordine di valori fondato sulla

² «La coscienza di far saltare il *continuum* della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione». E: «È noto che agli ebrei era vietato investigare il futuro. La *Thorà* e la preghiera li istruiscono invece nella memoria. Ciò li liberava dal fascino del futuro... Ma non per questo il futuro diventò per gli ebrei un tempo omogeneo e vuoto. Perché ogni secondo, in esso, era la piccola porta da cui poteva entrare il Messia» (W. Benjamin, *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Torino 1962, pp. 80 e 83).

produzione e il consumo, sembra aver condannato a sottoprodurre un enorme volume di «falsa coscienza».

Soltanto la parte «sottosviluppata» di noi stessi, cioè la parte che nella realtà non è riconosciuta, contiene, ed è, la coscienza e la verità di quella che è riconosciuta. Quest'ultima è riconosciuta, nel giorno, dai suoi pari; cospira ad opprimere, reprimere, omettendo la parte servile; «sta al giuoco» esattamente come ci stanno le grandi industrie programmatrici ed i sindacati riformisti. *Solo dove non opprimiamo né sfruttiamo noi stessi e gli altri, abitano le forze capaci di non farci «perdere la vita».*

Ogni frazione di vita e ogni parola che si voglia vera debbono correre incontro ad una consumazione utile, ad una distruzione-compimento, ad un qui-ora; l'immediatezza, si sa, è non solo ciò che deve essere oltrepassato, ma ciò senza di cui non ci sarebbe nulla da oltrepassare. E simultaneamente debbono, la volontà di una sopravvivenza vendicativa, gridarla. Solo mani superstiti a corpi inceneriti fanno atterrire i commensali vivaci di Baldassarre e annunciare la rovina degli imperi. *Con la storia contro la storia.* «Quando la creatura risorgerà», quando l'età dei semplificatori senza memoria compirà o compie ormai (innocentemente e quindi tanto più intesa) le nostre vendette, «la morte stupirà e la natura». Ma di quell'età l'avvento – o il riconoscimento – non si daranno – o non si danno – se non per chi attraverso la storia su di sé avrà portato – o stia portando – contingenza, causalità e fatica.

1963.

II.

Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo

a) Brecht e l'origine dei Fronti Popolari.

I. Tra 1945 e 1953, con una ripresa nel 1956, molto si discusse in Italia sui rapporti fra attività culturale e politica. In particolare, il tema di uno statuto dello scrittore e dell'artista in un paese, in un partito, in una prospettiva politica socialista, ebbe notevoli contributi. E a quella discussione nessun intellettuale italiano rimase estraneo¹. Eventi nazionali ed internazionali ne determinarono gli episodi: la polemica per la fine del «Politecnico» (1947), le tesi di Ždanov sull'arte e la letteratura (1947), la pubblicazione dei testi di Gramsci (1947-53) e di Lukács (1953-56), la disputa sull'«impegno» (1945-47), quella sul «fronte della cultura» (1948), sul «neorealismo» (1946-50), sul «realismo socialista» (1955).

Quelle discussioni implicavano, in genere, la risposta al quesito di quale fosse o potesse essere nel nostro paese la funzione di dirigenza culturale del Partito comunista. Esse sono venute meno quando, di fatto se non di diritto, il Partito comunista ha cessato di rivendicare quanto aveva invece praticato nel periodo precedente; ma soprattutto quando – lungo un processo che si può situare fra 1957 e 1962 – la quasi totalità degli scrittori italiani è persa accettare, col quadro della democrazia parlamentare e delle presenti istituzioni, anche le forme privatistiche di organizzazione dell'industria culturale.

Ma per intendere tanto alcune discussioni recenti sulle avanguardie e il realismo quanto gli svolgimenti della nostra cultura letteraria nello scorso ventennio credo necessario guardare meglio quali fossero i limiti, e i motivi dei limiti, delle discussioni di quindici e di dieci anni fa. Sono persuaso che non è possibile decifrare il senso del presente se non si criticano i termini ideologici e politici entro i quali si svolse la discussione del periodo 1945-53, vale a dire se non si misurano le carenze radicali con le quali la cultura italiana uscita dal fascismo conobbe o credette conoscere i termini della più grande vicenda svoltasi nel trentennio precedente fra intellettuali e scrittori rivoluzionari e movimento operaio. Quella indagine è storica, dunque politica. Fa paura il disarmo dell'informazione, su questi argomenti, fra i giovani. Prima di giudicare con le proprie forze gli imbroglioni o gli sciocchi, essi sono costretti a cibarsi (è sempre stato così?) di troppi sottoprodotti. Negli ultimi anni ad

¹ Una bibliografia («Politica e cultura», 1945-55) a cura di s. c. (Sergio Caprioglio) si legge a pp. 16-17 del n. 2 di «Ragionamenti», Milano, novembre-dicembre 1955.

esempio una delle parole d'ordine tra gli eredi della sinistra italiana sembra quella di proporre formule d'avanguardia accettabili, soprattutto con l'esumazione di modelli che in altri tempi subirono la pena capitale. Gli anni venti (sovietici, tedeschi o francesi) vengono «ripresi», non già con l'intento di interpretare di nuovo i grandi e talvolta grandissimi valori d'arte e di poesia di quell'età quanto per non sfigurare nella conversazione della coesistenza e dimostrare che prima delle *mésalliances* social-realistiche si era saputo, e come, tenere il proprio rango.

Una responsabilità non troppo diversa da quella degli intellettuali italiani degli anni trenta nei confronti della generazione che in quegli anni stava per passare dalle scuole alla guerra, va data agli intellettuali che fra il 1945 e 1956 non seppero o non vollero guardare nell'immediato passato della lotta di classe e si accontentarono del proprio antifascismo.

Quando si farà la storia dello stalinismo italiano e si documenterà la repressione avvenuta fra 1944 e 1948 ai danni di una cultura rivoluzionaria non conformista che, incerta e confusa, pur si veniva formando; e quando si chiarirà fino a qual punto la debolezza intellettuale degli usciti dal fascismo, cioè di noi stessi, abbia cospirato obiettivamente con talune debolezze morali e con la politica culturale stalinista, polemizzando contro quest'ultima da destra e cioè da posizioni radical-liberali invece che da posizioni marxiste, allora sarà possibile farsi un'idea meno mitica di certi tentativi, come quelli del neorealismo cinematografico, del «Politecnico», ecc. Ma già fin d'ora si può affermare che l'orizzonte del dopoguerra – dapprima spontaneamente e poi artificialmente – fu come bloccato dall'immediato passato, cioè dal fascismo e dall'estensione accecante di rovine e massacri. Un modo di autodifesa, oltre ad un calcolo politico di dirigenti, spinse la sinistra intellettuale (autori ed editori, giornalisti, ideologi) a cercare mediato antecedente nello ieri: cioè nella tradizione antifascista. Il limite (ad esempio, per il «Politecnico») era proprio il Fronte Popolare francese, la guerra di Spagna, il *New Deal*. Al di là si estendeva un ventennio impreciso, quello che dal 1937 risaliva al 1917. Non è un caso che dalla caduta del fascismo ci siano voluti vent'anni perché venisse pubblicata in Italia una storia della guerra di Spagna. E, per limitare questa nota alla posizione degli scrittori: forse che tutta la discussione sull'impegno e il disimpegno non avvenne, in sostanza, fra una sinistra generica antifascista patrocinata dal Pci (tanto che ancora fra il 1950 e 1955 un Lukács poteva far figura di estremista dommatico, di chi vuole la letteratura in catene, ecc.) e la tradizione idealista e cattolica? Non tocca a me ricordare quanti si trovarono allora d'accordo, nel presentare una complessa, varia, aperta critica formula «di sinistra» buona a mille usi, nella quale però si parlasse *parum de Deo nihil de Principe*, ossia poco dei principi e punto di Stalin.

Le note che seguono si vogliono quindi proposte e ipotesi di studio.

2. Nel corso di quella che Lukács chiama la «decadenza ideologica» (approssimativamente, la seconda metà dello scorso secolo) il corpo intellettuale della borghesia si scinde in più parti: intellettuali organici e apologetici (esempio: Taine),

scienziati progressisti (Darwin), artisti e scrittori che si limitano a contestare obiettivamente la realtà capitalistica che rappresentano (Maupassant), autori di opposizione (Rimbaud). Eppure, nel complesso, la borghesia non toglie agli scrittori il mandato sociale che aveva loro affidato nei secoli precedenti. La funzione di organo della coscienza universale, che era stata dell'*Aufklärung*, si continua negli intellettuali della democrazia. Se quella funzione è, di fatto, mistificata, gli uomini del socialismo si propongono di inverarla. Tutto l'equivoco del naturalismo e dello scientismo «progressisti» nasce appunto dal prolungarsi nella socialdemocrazia europea della validità di uno statuto dell'uomo di lettere e dell'artista, formulato dalla borghesia ascendente. Fra 1890 e 1915 con le mai concluse lotte della nazionalità contro gli imperi sovranazionali e con quelle contro le involuzioni autoritarie e antidemocratiche (in Germania, Francia, Italia, Spagna) l'intellettuale socialista continua a ricevere alimento alla illusione d'una continuità del progresso, dalla Rivoluzione francese all'ala garibaldina o mazziniana, da noi più tardi socialista (De Amicis, Cavallotti, Bettini, Rapisardi), in Francia democratico-hugoliana. Perché, per quanto grandi fossero le tensioni e i conflitti, il patto nazionale non era ancora, nella sostanza, spezzato; o poteva esserlo solo là dove la borghesia era molto debole e forti invece i residui preborghesi: in Russia, nei paesi di nazionalità oppressa, solo in parte da noi. In pratica, gli intellettuali e gli scrittori che erano o si sentivano in conflitto con la società in quel venticinquennio non si posero nemmeno il problema della «separazione», cioè del «partito»: fuor che nell'Europa orientale. In Russia la forza di ottant'anni di lotte di intellettuali e di lavoratori era tanto grande che quando, all'incirca dagli ultimi anni del secolo, si forma il Partito socialdemocratico, si ha appunto quella divisione e quel dibattito circa la partecipazione e l'impegno degli intellettuali, e una energica divisione di questi ultimi (tanto bene rispecchiata nel *Klim Samghin* di M. Gor'kij) quale l'Europa occidentale non aveva avuto nemmeno dopo la Comune e che, in quel medesimo periodo, assumeva invece le forme – tipicamente «arretrate» – dell'*affaire* Dreyfus. La vicenda delle lettere e della cultura italiana sulle riviste di allora è abbastanza eloquente. Per quanto fu poi delle avanguardie «storiche», soprattutto nel primo decennio del secolo: fossero di una «destra» estetizzante e aristocratica o di una «sinistra» anarchica e distruttrice, ebbero in comune il rifiuto dei termini culturali del discorso socialista, proprio perché si configurava come tradizione umanitaria, razionalistica, ottimistica, esortatoria. La «rottura» con la tradizione – realistica prima e veristica poi – della borghesia europea, cioè il «decadentismo» nella sua forma avanguardistica è l'anticipo mistificato e ideologico di una «rottura» rivoluzionaria che non avveniva ma è anche l'espressione autentica di una realtà spezzata che la socialdemocrazia vedeva invece come ininterrottamente mutevole. Non è un caso che le avanguardie «storiche» parigine (ma anche, in altra misura, quelle monacensi o viennesi e taluni ambienti di quelle di Pietroburgo e Mosca) vivessero secondo modi ed esempi desunti dal sottomondo anarchico; ai margini della società, come si dice. I Gide, i Musil e i Blok, avanguardie aristocratiche, non sono davvero lontani dagli Apollinare, dai Picasso e dai

Majakovski, che vivono tra *voyous* e *apaches*, nel colorato mondo *anar*. E insomma inimmaginabile, nell'Occidente europeo del ventennio che precede la prima guerra mondiale, un rapporto fra scrittori e movimento operaio analogo a quello che ovunque nel mondo e sull'esempio sovietico si darà invece nel ventennio che va dalla Rivoluzione d'Ottobre alla seconda guerra mondiale.

3. Il problema di una «patria spirituale» – l'espressione è di Lukács e segue il riconoscimento che con lo stalinismo l'Urss non è stata più tale per gli intellettuali d'Occidente – non solo quindi di una separazione reale dalla comunità nazionale borghese, ma del raggiungimento di una integrazione nel proletariato dunque e, per esso, nella sua «avanguardia», il Partito, quel problema si pone, agli scrittori occidentali, anzi ad un esiguo numero di essi², solo dopo l'esperienza della prima guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra. Detto altrimenti: mentre in Russia il carattere diluviale della rivoluzione armata e della guerra civile crea le condizioni perché, almeno temporaneamente e pur nei conflitti di tendenze, per un certo numero di anni gli eredi dell'umanesimo progressista, i decadenti e gli innovatori delle avanguardie convivano nella comune accettazione della realtà rivoluzionaria, in Occidente la convivenza è invece tra società capitalista, formazioni socialdemocratiche e formazioni rivoluzionarie e quindi – almeno per un periodo abbastanza lungo, che dura approssimativamente fino alla crisi economica mondiale del 1929 – si pone in modo inedito il tema del rapporto fra le organizzazioni (e le ideologie) del movimento operaio rivoluzionario e le avanguardie artistico-letterarie (e le loro ideologie). E subito cominciano gli equivoci, destinati a diventare anche tragici: perché quel rapporto può essere non formale, non istituzionale, solo nell'atto creativo, attraverso la mediazione della «lingua dell'arte», quando si fa rapporto originario e diretto fra la classe e il poeta, senza anticamera. (E vengono qui spontanei i nomi di Esenin, di Babel' e di József). Ma è altrettanto inevitabile che la funzione sovrastrutturale della letteratura, la sua «istituzione», si incontri con quell'altro aspetto della sovrastruttura che è l'organizzazione politica del proletariato, cioè il Partito. Comincia allora un feroce dialogo di sordi. È una «lotta delle investiture» che a un tempo rivela e cela un punto di teoria e di prassi di incommensurabile importanza e che, tanto in Russia quanto in Europa, ci è stato per trent'anni nascosto dai termini

² In Italia manca, si può dire, quasi completamente il «senso» della guerra imperialista: non conosco uno studio su quest'argomento, che potrebbe diventare prezioso. Si pensi alla scarsità e, soprattutto, alla angolazione delle testimonianze poetiche e letterarie. Il limite della coscienza è nella combinazione di sopportazione stoica con elementi esistenziali (Ungaretti), democratico-patriottici (Jahier) o cristiani (Rebora). E non si parla mai, o quasi mai, degli altri, dei «nemici». Mancato, anche sul piano della semplice denuncia, qualcosa che equivalga ai libri di un Barbusse o, dieci anni più tardi, di un Remarque; per non dire di Brecht. Il caso del molto bel libro di E. Lussu *Un anno sull'altipiano*, scritto nel 1936, è poi esemplare: Lussu deve la qualità del suo libro proprio al non aver voluto alterare la relativa giovanile incoscienza di se stesso capitano del 1916 con la coscienza politica di vent'anni dopo. «L'erosione subita dall'interventismo di partenza non giunge al rovesciamento ideologico delle premesse» (M. Isnenghi in «Quaderni Piacentini», nn. 19-20, p. 70).

impostici dalla lotta antifascista³. Gli scrittori e gli artisti chiedevano all'organismo politico, prima ancora che una mediazione ai destinatari, un «mandato sociale» istituzionale, una «situazione», uno statuto; e l'organismo politico non poteva conferirlo perché questo avrebbe significato la rinuncia a talune sue prerogative e competenze; e la confessione dell'errore di voler anticipare *nel* Partito quel che è il fine stesso del Partito. D'altra parte l'organismo politico chiedeva agli scrittori e agli artisti di essere la coscienza o il riflesso, il riflesso cosciente di un ordine di realtà che l'organismo politico non aveva gli strumenti per rilevare. Anzi, prima che una funzione di propaganda, ne chiedeva una di rivelazione e scoperta. Ma il carattere formale della espressione artistica e letteraria rende ambiguo ogni contenuto; e allora, credendo venire incontro alle stesse ingenuie esigenze degli artisti e degli scrittori, il Partito, prima di usare gli stipendi o le deportazioni, li soccorre di contenuti, cioè di proposte tematiche. E queste, anche quando sono accettate, si rovesciano in inattesi esiti formali. Col risultato di un conflitto permanente e – nella misura in cui i termini reali venivano mistificati – inutile.

4. Il conflitto reale che quello visibile non di rado mascherava può riassumersi così: il Partito è l'ente che con la propria presenza allude al superamento delle «specialità», il Principe e il Filosofo collettivi *in potenza*, l'organo del Sapere; ora, nella misura in cui conservano – col potere sul verbo – il potere spirituale «di sciogliere e di legare», gli intellettuali e, per essi, gli scrittori e gli artisti come quelli che sono irriducibili ad una «specialità», negano di fatto e al presente quella unicità di potere cui il Partito si richiama e mimano una casta sacerdotale (tanto nella viltà quanto nel martirio, secondo i casi). Il Partito pretende di esercitare *subito* quella funzione che assolverà solo quando si dissolverà in quanto Partito nella società senza classi e nella circolazione omeostatica delle sue parti; lo scrittore si introduce intanto in quella *vacatio* e si fa profeta disarmato, tribuno di «valori» non sincronici al presente politico. Il Partito non può ammettere dualità di poteri perché sarebbe o una retrocessione all'agnosticismo liberale o il positivo inizio del proprio deperimento: chiede dunque l'ossequio e lo ottiene. Ma la coscienza gli sfugge. La sua grandezza è nel rifiuto della distinzione fra storia sacra e profana: «*homo homini deus*». Quella del

³ Se usa scusarsi delle citazioni di se medesimi, non credo dovermi scusare se rammento che nel 1956, con uno scritto su «Il Contemporaneo» (ora in *Dieci inverni*, p. 221) avevo concluso i tentativi, durati un decennio, di andare al di là del ridicolo dilemma libertà-autorità ovvero autonomia degli intellettuali-primato del Partito, nel quale tutti ci avevano cullati e assopiti. Conclusione invero non storica né filosofica ma pragmatica: l'indicazione che la cosiddetta autonomia poteva essere giustificata e garantita solo dalla autoorganizzazione. Non è inutile rilevare quanto quelle mie indicazioni di allora (che poi, come spesso accade, condivisi con alcuni amici) contenessero un grave errore, quello medesimo che nel presente scritto si attribuisce al comunismo tedesco dell'età di Weimar: di auspicare «prefigurazioni» istituzionali degli strumenti di lavoro culturale della società socialista. Oltre tutto, il 1956 vide di fatto liquidarsi anche quel poco che c'era. Per la correzione di quell'errore si veda il senso di tutto questo scritto.

poeta nella sua riaffermazione, almeno «affinché passi questo tempo»: «homo homini deus».

5. Nel periodo storico che qui si sommarizza, il caso (biografico e poetico) di Brecht ha una importanza eccezionale. La contrapposizione fra lui e G. Lukács, già da una decina d'anni visibile dalle nostre latitudini, è arrivata oggi alla volgarizzazione (e spesso alla volgarità); eppure simboleggia abbastanza bene le contraddizioni di cui si va discorrendo. E siccome questo discorso non vuole essere quello storico-critico di cui l'opera di Brecht ha bisogno, si può ancora impiegare quella contrapposizione.

È ormai punto d'obbligo della critica brechtiana stabilire tempi e forme del trapasso del Brecht premarxista a quello marxista. D'altronde resta da fare, o da far conoscere da noi, una storia del marxismo tedesco nell'età di Weimar; ed è abbastanza incredibile che la partecipazione determinante di un Fritz Sternberg e di un Karl Korsch alla formazione ideologica di Brecht sia una scoperta recente⁴. Credo possibile avanzare una ipotesi: respinte le due figurazioni di comodo, quella di un

⁴ Mi riferisco allo scritto di Siegfried Melchinger (*Neue Zürcher Zeitung*, 25 gennaio 1964), Brecht e la politica e a quello di Wolf Rasch sul n. 188 (ottobre 1963) di «Merkur», intitolato *Il maestro di marxismo di Bertolt Brecht*. La bibliografia su Brecht si moltiplica ogni giorno e i nostri amici germanisti (penso in particolare a P. Chiarini e a C. Cases) devono non poco faticare per tenerci informati. Naturalmente non posso valutare criticamente le notizie che quelle pubblicazioni vengono recando: ma la figura intellettuale di Brecht ne sta uscendo, se non radicalmente modificata, certo non somigliante davvero a quella di dieci anni fa. Lo scritto del Melchinger, molto ricco di referenze, è anche una rassegna di scritti recenti su Brecht; indugia sui rapporti con Fritz Sternberg, che col titolo *Der Dichter und die Ratio* ha pubblicato a Gottinga nel 1963 i suoi ricordi brechtiani. Brecht lo considerava il suo primo «maestro». Quello di Rasch è di un interesse davvero grande perché contiene, oltre alla testimonianza della vedova di K. Korsch (il noto sociologo e filosofo, ordinario di diritto all'Università di Jena, escluso dal partito dopo il 1926), passi dell'epistolario di quest'ultimo con Brecht, la notizia degli stretti rapporti fra i due, che avrebbero vissuto, si può dire, a porta a porta durante l'esilio danese, nonché della continua corrispondenza intercorsa durante la loro emigrazione in Usa.

Sembra che si avrà in Italia la pubblicazione di una antologia di scritti di K. Korsch (abbastanza curiosamente, nel corso universitario 1946-47 sulle interpretazioni tedesche di Marx nel periodo 1929-1945 di D. Cantimori, in *Studi di storia*, Torino 1959, pp. 139-237, si fa il nome di Korsch insieme a quello di Lukács, poi per due volte si annuncia l'esame dell'opera di Korsch, senza però che tale esame segua). Fra i miei amici, quelli che hanno letto l'opera di Korsch che uscì l'anno medesimo di *Storia e coscienza di classe* di Lukács (1923) fu, come quella, combattuta dall'ortodossia comunista (si intitola *Marxismo e filosofia*, e nel 1930 ebbe una seconda edizione aumentata), o non ne parlano o dicono che val poco. Non sarebbe la prima volta che un mediocre pensatore è decisivo per un poeta. Ma vedi, in «Arguments» (Parigi, n. 16, 1959, pp. 24-28) presentate da K. Axelos e M. Rubel alcune tesi su Hegel (già in «Der Gegner», 1925) e su Marx (1950). Si leggono oggi in appendice alla traduzione francese di *Marxisme et philosophie*, Parigi 1964. Mi limito a segnalarne la conclusione: il «salvataggio per transfert [*Hinüberrettung*] che Marx-Engels prima e Lenin poi avrebbero compiuto, della filosofia idealistica tedesca cioè della teoria rivoluzionaria borghese nella concezione materialista della natura e della storia avrebbe creato appunto una teoria della rivoluzione proletaria non quale si è sviluppata sulla propria base ma invece quale era uscita dalla rivoluzione borghese, quindi una teoria che è per contenuto e per metodo, segnata dal giacobinismo ossia dalla teoria rivoluzionaria borghese».

Brecht sempre legato allo «estremismo» e quindi alle sue conseguenze «irrealistiche» (che è, con qualche cautela verbale, la formula di Lukács, sostanzialmente negativa; ed è anche quella, entusiastica quanto interessata, delle interpretazioni della neoavanguardia) e quella di un Brecht che, per fasi diverse, sarebbe sempre stato sulla retta via (che è l'interpretazione autoapologetica dei letterati-funzionari), sembra probabile – tanto alla lettura dei testi quanto riferendosi alla storia degli eventi di allora – che in Brecht lo studio del marxismo, fra 1927 e 1929 circa, abbia provocato un mutamento radicale nei confronti della eredità culturale borghese. E la differenza fondamentale consiste nel fatto che mentre per il Brecht «avanguardista» e «sovversivo» che sperimenta accanto a Piscator, la «tradizione» è la tradizione culturale borghese, da respingere o da impiegare come magazzino da rovecchi o schiuma di mercato storico mondiale, il Brecht che passa dall'*Opera da tre soldi* (1928) a *L'eccezione e la regola* (1930) sembra inserirsi in una corrente di pensiero marxista che si spoglia quasi interamente delle componenti anarchiche dell'avanguardia e che tenta di tracciare una linea di tradizione ed un ordine di referenze che non sia quello dell'aurea età dell'impresa borghese e giacobina. Si può dire che già anche senza la conoscenza della influenza di un Korsch (e molti altri elementi sarebbe possibile aggiungere) era leggibile nell'opera poetica di Brecht la tendenza a rifiutare la componente universalistico-giacobina del marxismo o meglio ad accettarla solo se strettamente congiunta con eredità preborghesi o protoborghesi, medievali e barocche (la Germania fra la Guerra dei contadini e quella dei Trent'anni) o extraeuropee: di qui il gusto per il sapienzario, il proverbio, l'apologo, la «Cina»; e la classe che di quella eredità è il supporto, la contadina. L'ideale brechtiano è quello di un secolo scientifico portato innanzi da mani che hanno amore per le oche arrosto, siano esse di «contadini» o di «borghesi in fase ascensionale». Il mondo dell'avvenire è per lui, a un tempo, ateo-razionale e ricco di «saggezza» psicofisica. Lukács conserva sempre un atteggiamento europocentrico, anzi germanocentrico; la classe *operaia* è l'erede delle università; e il funzionario sovietico del primo Quinquennale mima per lui la (sparita) classe operaia russa, a quello bisogna riaprire la via che da Lenin porta a Marx e da Marx a Hegel. Brecht è soprattutto sensibile alle forme di sfruttamento «arretrato», elementare, coloniale o semicoloniale, da *L'eccezione e la regola*. Nulla di strano che il suo mitico Estremo Oriente finisca col coincidere realmente con la prosa di Mao Tse-tung.

E, d'altra parte, l'errore di Lukács non sembra essere stato quello che da sempre gli abbaiano contro nel suo come nel nostro paese, e che è invece suo massimo titolo, vale a dire la lotta contro meccanicismo e positivismo; ma è semmai l'errore storico e politico (nei suoi scritti recenti egli lo aggrava e conferma) di aver creduto che a partire dai Fronti Popolari (1934-35) gli intellettuali «borghesi-critici», alleandosi ai comunisti contro il fascismo, avrebbero potuto nutrire il movimento operaio – ormai stalinizzato – di quegli elementi hegeliano-marxisti che in Urss nel primo decennio successivo alla Rivoluzione cozzavano contro altre tendenze, come quelle dei seguaci di Bogdanov ed altre. Le tesi di Lukács trionfavano troppo tardi, nelle tragiche e

derisorie formule del «realismo socialista», e per mano del sovrano, per decreto governativo, a partire dalla costituzione dell'Unione degli scrittori sovietici (1934), quando i partiti comunisti erano dovunque schiacciati fra l'offensiva fascista e la burocratizzazione interna. Levare nell'Europa degli anni venti l'immagine dell'umanesimo socialista; parlare di Goethe, per così dire, al soldato dell'Armata Rossa «dalle mani insanguinate e vuote» cui Brecht aveva dedicato una delle sue poesie giovanili: questo l'onore di Lukács. Il suo sbaglio: credere che quella immagine potesse sopravvivere al quinquennio che si apre con l'assassinio di Kirov (dicembre 1934) e si chiude con il patto germano-sovietico (agosto 1939).

Così la contrapposizione emblematica muta aspetto. Brecht non è l'«avanguardia» che Lukács aveva creduto fosse, Lukács non è il filisteo che Brecht credeva fosse.

6. L'importanza di Brecht in questa vicenda: ma l'attività teatrale, ponendo l'opera in diretto, fisico contatto con i destinatari, più di altre forme letterarie pareva scegliere il proprio pubblico, indicarlo almeno, segnare il luogo sociale dell'autore. Le memorie di Piscator pongono in modo preciso questo problema: per chi si recita? A chi si destinano le regie del «Teatro Politico»? Il libro di Piscator dà solo qualche indicazione. In verità è tutto il complesso universo del comunismo e del socialismo tedesco e delle sue organizzazioni «culturali», che bisogna tener presente. Indipendentemente dai risultati statistici, non sembra dubbio che le intenzioni del teatro politico di Piscator – che in questo discorso sta a significare una particolare accezione di impegno teatrale – siano state quelle di un pubblico proletario, di un pubblico specificamente «di classe». Detto altrimenti, quanto più la figura di Brecht emerge e quanto più, attraverso lo studio del marxismo, egli viene creando la propria opera maggiore in parallelo con il crescere e il vincere del nazismo, tanto più il comunismo tedesco si viene costituendo come società nella società. Il comunismo tedesco tende a presentarsi come società nuova, con tutti i suoi elementi sovrastrutturali. Di qui, fra l'altro, i suoi caratteri settari. Aveva in parte ereditato, in parte imitato, le organizzazioni culturali della tradizione socialdemocratica, come, più tardi, avrebbe riprodotto a specchio le formazioni armate del partito nazista. Insomma, nell'età di Weimar (e con moto accelerato quanto più ci si avvicina alla vittoria di Hitler) viene portato a compimento quel processo di progressiva separazione dello scrittore dalla unità democratico-borghese (e quindi dalla tradizione illuministica e democratica tedesca) che si era iniziato – per l'Occidente – con l'Ottobre 1917. Quel che alcuni gruppi tenderanno a fare in Francia, e in particolare i surrealisti, quando aderiranno al Partito comunista, fu in Germania enormemente più importante nella misura in cui il KPD era un più grande partito e più vasto era l'apporto degli intellettuali e degli scrittori alle sue posizioni o nelle sue vicinanze. Si conferma la verità di quanto Walter Jens ha scritto (e che Lukács cita approvando), e cioè che l'intera letteratura tedesca degli anni venti è dominata dal tema dell'interpretazione dell'esperienza sovietica e dell'atteggiamento da tenere nei confronti di quella. Vale a dire che gli scrittori vicini al movimento rivoluzionario si

sono venuti portando «nel cerchio di chi era in basso e di chi lottava» cercandovi un compito, una funzione, un *mandato*. Brecht raffigura se stesso come uno dei «savi e cortesi pieni d'ira e di speranza»⁵; eppure non è difficile intendere quanto anacronistica, medievale affatto, sia questa raffigurazione dello scrittore rivoluzionario. Meglio quando, nello stesso anno, parla del *tetto di paglia danese* e dice che «libri ingialliti, consunti rapporti | mi sono scrittoio»⁶. (Si è che in realtà Brecht visse l'una e l'altra funzione: l'estensore di verità da far passare, «sotto la camicia sudata [...] attraverso i cordoni degli agenti», cioè lo scrivano cui i Ciompi in tumulto impongono di mettere in carta una loro verità; e la missione di chi dice a se stesso: «Sappi, lo fai per te, e fallo in modo esemplare»)⁷. Nella poesia del 1939 dalla quale ho citato questo verso, la situazione del «fuori legge», per quel che comportava di doppia identità e di doppia cittadinanza era, letteralmente, intollerabile; e si spiega quindi come, per molti, il Partito comunista fosse, più ancora che avanguardia del proletariato, società nella società, stato nello stato, emanazione dello Stato Sovietico e anticipazione concreta della società socialista, nella quale lo scrittore avrebbe potuto sentirsi pienamente integrato. La violenta vittoria nazista privando lo scrittore anche delle apparenze della società lo poneva di fronte all'alternativa di integrarsi al Partito come rappresentante del potere sovietico (e cioè, come risultò chiaro, in posizione burocratica) o di affrontare il vuoto. Ma per chi non accettava né l'illusione «umanistica» dei fronti democratici contro il fascismo né il ritorno «a casa», quale fecero la maggior parte degli intellettuali inglesi dopo la guerra di Spagna? Alla vigilia della seconda guerra mondiale alcuni scrittori scoprivano finalmente quel che la classe operaia avrebbe dovuto sapere da un secolo: di non aver patria. Questa elementare verità, sebbene fosse scritta nel *Manifesto*, era considerata, in fondo, poco più di una frase e interpretata solo in senso antinazionalistico. In fondo, per chi avesse detto la verità, e cioè che la patria dei migliori fosse ormai il campo di eliminazione, erano già pronte le accuse di cosmopolitismo, eccetera. Per questo le risposte degli intellettuali tedeschi di sinistra di fronte alla vittoria nazista sono eccezionalmente importanti: come ho detto con l'esempio del teatro, in nessun altro paese europeo gli errori e le qualità del movimento comunista avevano creato all'interno di una società capitalistico-borghese un anticipo tanto illusorio di Stato proletario e quindi avevano portato alle estreme conseguenze il processo di avvicinamento dell'intellettuale e dello scrittore occidentale con l'organizzazione politica del proletariato. Tutto questo, va subito aggiunto, in modi ancora una volta «tedeschi», nel senso che Marx dava a questo aggettivo, cioè formali, idealistici, e dunque, paradossalmente, letterari, com'è di chi ha tutto, *meno il potere*; sì che solo la parola letteraria e poetica lascerà testimonianza di quell'età quando la realtà emergente sarà la strage fisica dei quadri politici e sindacali.

⁵ Da *La letteratura sarà esaminata*, in *Poesie e canzoni* cit., p. 356.

⁶ *Epigrafe per «Poesie di Svendborg»* (1939), in *ibid.*, p. 288.

⁷ Da *Consiglio all'attrice C. N.* cit., p. 409.

7. Come l'opera di Brecht sia a un tempo conseguenza, espressione e superamento della condizione sopra illustrata, non si ha da chiarire qui. Basti invece, per andare innanzi, accennare che se, a partire dal 1930 circa, divenne praticamente impossibile, *e in tutto il mondo*, tentare una formulazione positiva dei rapporti fra lo scrittore e l'artista e i partiti rivoluzionari, questo è per una buona parte dovuto all'arma fascista del capitale, cioè alla pressione del nemico di classe, che costringe il paese del «socialismo in un paese solo» alla falsa coscienza.

È molto interessante, in proposito, leggere nei saggi di Lu Hsün, insieme con il deliberato impegno rivoluzionario, la certezza di una condizione paradossale. In uno scritto del 1927, a proposito di un articolo di Radek per il suicidio di Esenin e di Sobol', intitolato *Artisti senza patria* Lu Hsün scrive:

Mi accorsi che tutti i poeti rivoluzionari che avevano illusioni ed ideali prima della Rivoluzione potevano essere portati a morte dalla realtà che essi stessi avevano anelato e cantato. E se la realtà della Rivoluzione non distrugge le illusioni e gli ideali di tali poeti, allora essa non vale più di un vuoto annuncio. Ma non per questo dobbiamo sottovalutare Esenin o Sobol' che cantarono entrambi il proprio inno funebre: perché afferrarono la verità. E con la propria distruzione provarono l'avanzata della Rivoluzione⁸.

E, in una conferenza all'Accademia militare di Wampoa, in quello stesso anno, Lu Hsün ha un movimento identico a quello che sarà di Brecht dieci anni dopo, in Spagna. Lu Hsün: «Preferirei ascoltare il rombo dei cannoni [...]. Una poesia non può spaventare un "signore della guerra", ma una cannonata può sbaragliarlo. Conosco gente che pensa che la letteratura abbia una grande influenza sulla rivoluzione. Io, personalmente, ne dubito [...]»⁹. E Brecht (nel suo discorso del luglio 1937 a Madrid): «Se la cultura è inseparabile dalla produttività collettiva del popolo, se è a tal punto legata alla potenza materiale, che una e medesima violenza strappa al popolo il burro e il sonetto, se insomma la cultura è qualcosa di altrettanto realmente materiale, che cosa bisogna fare in sua difesa? [...]. Bisogna difenderla con armi materiali». E aggiungiamo che quando, in quella medesima occasione, il portavoce comunista ufficiale (in questo caso Vaillant-Couturier) diceva invece: «Rimanete scrittori [...] non vogliamo fare un caporale di chi con la sua voce può sollevare eserciti», toccava un punto amaramente importante. Lo scrittore che «con la sua voce può sollevare gli eserciti» è in verità il funzionario delle lettere, l'addetto alla propaganda, integrato nella mistificazione; lo scrittore che (come il combattente in Spagna Ludwig Renn, nel corso di quel medesimo congresso: «Vi offro questa penna in regalo») non crede alla grande influenza della letteratura sulla rivoluzione e, pur militando, testimonia della lacerazione, indica, col proprio destino e colla propria opera, un non risolto e forse non risolvibile punto di dottrina e di azione del movimento rivoluzionario e coopera a quest'ultimo, da «intellettuale» con forza almeno pari a quella delle sue più ispirate e solitarie creazioni.

⁸ Lu Hsün, *Cultura e società in Cina*, Roma 1962, p. 174.

⁹ *Ibid.*, p. 153.

8. La lotta di Lukács contro quello che egli chiama oggi il settarismo, definito come la tendenza a rifiutare il momento della mediazione fra i principi e l'azione pratica, lo ha portato ad affermare che la lotta antifascista è stata una mediazione strategica del conflitto fondamentale. «È possibile non soltanto una opposizione fra una qualsiasi azione tattica assolutamente necessaria e i principi teorici generali e storico-universali ma addirittura ciò può accadere nella nostra stessa strategia [...]»¹⁰. La contraddizione per la quale la nostra strategia e la nostra tattica non erano determinate dall'opposizione fondamentale dell'epoca, vale a dire dall'opposizione fra capitalismo e socialismo, ma da quella tra fascismo e antifascismo, «era una vera contraddizione dialettica, espressione del movimento storico reale»¹¹. La medesima tesi è ripetuta nel Postscriptum a *La mia via al marxismo*, che è del 1957¹², dove si ricorda che a Wroclaw, nel 1948, il tema del suo intervento era stato sulla unità e sulla distinzione dialettica dell'avversario di ieri (cioè il nazismo) e di quello di oggi (cioè la reazione imperialistica). E inoltre: «mentre nella seconda metà degli anni venti la lotta contro il fascismo era divenuto il problema centrale, Stalin non ne aveva capito il significato che circa un decennio più tardi». Era quella un'epoca – aggiunge – in cui «la formazione di un fronte unitario, anzi di tutti gli elementi democratici, era divenuta una questione vitale per la società umana». Finalmente nel recente scritto sul dibattito fra Cina e Urss (1964)¹³ precisa che pur continuando a ritenere giusto il patto Molotov-Ribbentrop del 1939, «fu un grave errore quello di obbligare i partiti comunisti occidentali [leggi: il partito francese] a considerare la guerra imperialista vecchio stile e per conseguenza a vedere come loro nemico reale il proprio regime e non Hitler».

Difficile non rilevare che, fra 1934 e 1935, Stalin fa e fa fare ai partiti comunisti esattamente quella politica che Lukács auspicava, solo che la fa quando Hitler è ormai al potere. E che la politica dei Fronti Popolari, perseguita coerentemente negli anni decisivi che vanno dal 1935 al 1939 e attraverso la guerra di Spagna, si risolvette, credo, in una serie di sconfitte, massima delle quali è appunto lo scoppio della guerra.

Alla luce di quanto si è detto sulle tendenze maggiori esistenti nell'ambito della letteratura rivoluzionaria nel periodo 1918-33 è evidente l'importanza dell'interpretazione che Lukács, in questi ultimi anni soprattutto, ha dato della politica antifascista. Quelle tendenze possono, in riassunto, ricondursi a tre: la prima è quella che vede la prospettiva culturale rivoluzionaria come inveroamento del massimo umanesimo borghese e tende a riallacciarsi ad esso al di sopra di una cesura di «decadenza», che può essere avanguardistica, psicologistica, estetizzante, naturalistica, che può quindi operare separazioni tanto sul piano della sincronia quanto su quello della diacronia; la seconda è quella delle «avanguardie storiche», che

¹⁰ G. Lukács, *La lotta fra progresso e reazione*, Milano 1957, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² Id., *La mia via al marxismo*, in «Nuovi Argomenti», n. 33, 1958.

¹³ Id., *Sul dibattito Cina Urss*, ivi, n. 61-66, 1964, p. 125.

pongono la rottura con tutte le forme culturali dell'immediato passato, salvo una lunga fila di precursori e di iniziati che culminarono nel surrealismo; la terza è quella di chi corregge largamente la seconda tendenza e la prima, cercando il legame con una tradizione sia al di là dell'umanesimo borghese sia al di fuori della tradizione europea. Ora sembra molto probabile che esista tutta una serie di relazioni fra il modo di concepire la propria posizione nel presente, ossia nel movimento operaio rivoluzionario, il proprio atteggiamento nei confronti del passato, ossia della tradizione, e il modo di interpretare un evento storico così rilevante come il fascismo.

Insomma la giustificazione a posteriori che Lukács fornisce dei Fronti Popolari, quando la verifichiamo sulla politica culturale (ed in particolare sul congresso parigino del 1935), conferma che le sue contraddizioni sono della stessa specie di quelle che egli rimproverava a Stalin. Invece di dirci che i Fronti Popolari furono una necessità imposta dalla lotta contro il fascismo ma che non riuscirono ad evitare la massima jattura, cioè la guerra; e che, soprattutto, le convergenze intellettuali di allora si rivelarono valide solo limitatamente alla lotta contro il fascismo e largamente negative nei confronti delle lotte socialiste, quelli e questi ci sono presentati come vittorie rivoluzionarie.

Ancora nel 1933, per bocca di Dimitrov, il fascismo è considerato come la organizzazione armata della borghesia; e il nazismo è, come diceva Trockij, «Thiers sul carro armato». Ma quando alle tesi «settarie» del Partito tedesco si sostituiscono le parole d'ordine del Fronte Popolare, l'antitesi fascismo-antifascismo (proprio perché il Partito non ha più un movimento interno e non può muoversi che «come un sol uomo») occupa l'intero orizzonte storico. Allora per lo scrittore e l'intellettuale non si porrà soltanto il problema della alleanza *politica* con le forze socialdemocratiche o liberali disposte a combattere contro il fascismo ma – per opportunismo o gusto funzionariale; nei testi di trent'anni fa si leggono parole che non lasciano dubbi sul loro palese odor di menzogna – quello di ricercare le convergenze intellettuali. Dove, se non nella definizione del fascismo come «nemico di ogni civiltà», quindi anche di quella borghese? Se il fascismo è collegato bensì al capitale ma da caratteri patologici, mostruosi, da nemico del genere umano; se fin dal 1935 appare così evidente la preoccupazione di «non spaventare» con le parole del marxismo gli intellettuali e gli scrittori «ben disposti» (e, dieci e quindici anni dopo, quella preoccupazione sarà ancora di corrente circolazione nel nostro paese) allora la sola zona nella quale sarà dato incontrarsi sarà quella del più fiacco e social-radical «umanesimo», di quella medesima estrazione culturale da cui venivano esteti e decadenti nelle lettere e nelle arti; e Lukács dovrà a malincuore illudersi di trovarvi gli ultimi fili d'oro del grande realismo; gli innovatori, gli avanguardisti e simili saranno accettati solo se disposti a continuare, all'ombra del Fronte Popolare, quelle stesse innocue rivolte che prima avevano condotte all'ombra dei governi di unione nazionale o di destra.

Così è accaduto che *la verità secondo la quale il conflitto storico fondamentale fra capitalismo e socialismo assume di volta in volta specificazioni storiche è stata indebitamente trasferita a definire compiti, responsabilità, funzioni dello scrittore*

rivoluzionario. Se a questo punto si rammenta il passo goethiano che proprio Lukács cita nel suo ultimo scritto, aggiungendo che non può esistere «coesistenza» fra le idee e che «è della essenza delle oggettivazioni culturali di alto valore esigere» il dominio assoluto nel proprio regno»¹⁴ si toccherà ancora una volta il punto centrale e tragico di questa semisecolare vicenda: l'impossibilità fino ad oggi, da parte del partito del proletariato e della rivoluzione, di articolare, al proprio interno e in modo organico, la tensione fra l'ordine dei veri legato ai «tempi brevi» e quello legato ai «tempi lunghi», fra il settore sovrastrutturale della volontà politica e quello che è dello scrittore e del poeta, contiguo quindi al «sapere» storico, filosofico e anche scientifico: con gli esiti noti.

¹⁴ *Ibid.*, p. 136.

b) Palais de la Mutualité, 1935.

Il I Congresso internazionale per la difesa della cultura, ovvero Congresso degli scrittori antifascisti, tenuto a Parigi nel 1935, sembra essersi ormai confuso con uno dei tanti congressi politico-culturali degli anni immediatamente precedenti e dei numerosissimi degli anni seguenti. Malgrado l'ampiezza dei suoi dibattiti e anche se ci fu chi non temé di chiamarlo «l'evento più importante nella storia della cultura dopo la Grande Enciclopedia», si direbbe che la maggior parte dei duemila partecipanti non abbia creduto all'efficacia delle proprie dichiarazioni¹.

Il valore di quel congresso – ne parlo in relazione al testo di Brecht riprodotto in Appendice e ai due scritti che qui precedono e seguono – sta nel fatto che esso fu una conclusione ed un inizio: concludeva l'incontro di una parte degli intellettuali e degli scrittori antifascisti europei con gli intellettuali e gli scrittori di una Unione Sovietica ormai stalinista, iniziato alcuni anni prima in condizioni diverse; ed imprendeva un tipo di relazione fra scrittore e Partito, fra scrittore e potere sovietico, che è corrisposto ad una formula di politica delle alleanze culturali, rimasta pressoché immutata per un quarto di secolo. Deve quindi essere considerato una tappa in un processo che ci ha fino a ieri coinvolti; lo sviluppo o l'inviluppo delle posizioni individuali in rapporto alle contingenti posizioni ideologiche dell'autorità politica o di partito.

Considerando anche sommariamente gli indirizzi, complessi e contraddittori, della direzione culturale sovietica nel periodo che va dalla morte di Lenin (1924) all'espulsione di Trockij (1928) e soprattutto nel periodo successivo, che vide affermarsi la formula del «realismo socialista» (1932-34); e situando quegli avvenimenti in parallelo con lo sviluppo dei fascismi in Europa occidentale e con la crisi economica mondiale (1929-33) si ha l'impressione che la progressiva liquidazione delle avanguardie letterarie ed artistiche per l'affermazione di una poetica di «realismo socialista» e di «romanticismo rivoluzionario», in Urss, vada di pari passo con una presa di coscienza sempre più larga, in Occidente, della responsabilità politica degli scrittori e degli intellettuali antifascisti. Mentre in Urss il controllo ideologico-politico sugli scrittori si accentua progressivamente (fino a diventare

¹ «Commune», n. 23, luglio 1935.

massimo a partire dalle epurazioni successive all'uccisione di Kirov – 1935 – e poi dei processi del 1936-37), in Occidente, e soprattutto in Francia, aumenta il numero di quegli scrittori di tradizione umanistica che, sentendo minacciati dal fascismo i valori della tradizione democratico-liberale, preparano l'ipotesi del Fronte Popolare. In Francia esisteva già, ad esempio, una rivista, «Europe», redatta da uomini come Charles Vildrac, Georges Duhamel, Marcel Martinet, Jacques Mesnil, Boris Souvarine, Charles Plisnier, Fritz Brupacher, che non possono essere considerati come semplici portavoce intellettuali della SFIO. È vero che dal 1927 al 1943 la polemica antisocialista dei comunisti è violenta; ma l'organizzatore del Congresso antifascista pacifista del marzo 1929 a Berlino (ancora su posizioni avverse alla socialdemocrazia) e poi del Congresso internazionale contro la guerra, tenuto ad Amsterdam dal 27 al 31 agosto del 1932, è quello stesso Henri Barbusse che tre anni dopo organizzerà il grande congresso degli intellettuali a Parigi; e fra i promotori troviamo (come per il congresso del 1935) Maksim Gor'kij e Romain Rolland. Mentre, d'altra parte, fin dal 1925 una rivista come «Clarté», fondata nel dopoguerra da Barbusse su posizioni pacifiste, era divenuta ad opera di un gruppo di autori (come Jean Bernier e Marcel Fournier) la sede dove il gruppo surrealista sarebbe passato alla diretta partecipazione politica. Ad esempio, Eluard e Breton avevano aderito al PCF nel 1927 ma in quello stesso anno continuavano a collaborare a «Clarté», le cui posizioni erano così poco in linea con quelle comuniste ufficiali che le corrispondenze da Mosca e quelle sulla Cina – di decisiva importanza, in quel momento – erano tenute da Victor Serge, poi deportato da Stalin ed il cui caso sarà «scandalosamente» evocato, proprio nel 1935, al Congresso parigino. Evidentemente il conflitto di cui il Congresso fu testimone si era venuto sviluppando da almeno otto anni.

Nel marzo 1932 (dunque già prima del Congresso pacifista di Amsterdam) si era formata la cosiddetta EAR (*Ass. des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires*) che portò alla fondazione di «Commune». Questa rivista, che comparve nel luglio 1933, aveva un comitato di redazione molto significativo: infatti accanto a Romain Rolland e Barbusse, esponenti dell'ala antimilitarista ed eredi dello spirito radicalsocialista ora aggregati al comunismo, c'era un Gide; mentre il PCF vi era rappresentato da Vaillant-Couturier. (Più tardi si aggiungerà, con funzioni ovviamente onorarie, anche M. Gor'kij). Segretari di redazione erano i «giovani» Aragon e Paul Nizan. La composizione è già quella di una formula di «fronte popolare», anche se vi si poteva ancora criticare un manifesto del *Comité de Vigilance des Intellectuels* che, firmato da milleduecento persone fra cui lo stesso Rolland, invitava i lavoratori ad una unione che sembrava, ancora, troppo indifferenziata. Ma si era avuto intanto il tentativo fascista del 6 febbraio, con le sparatorie in piazza della Concordia: e le forze politiche nel corso dei primi mesi del 1934 si erano mosse alla formazione del Fronte Popolare. Esso è già una realtà nel secondo semestre dell'anno; anche se la sanzione definitiva, quella che impegnerà tutti i partiti comunisti, verrà soltanto l'anno seguente.

In Urss, con un moto che sembra andare in direzione opposta, si era già compiuta, a partire da un deliberato del CC del PC(b) del 23 aprile 1932, quella preparazione che

aveva permesso di tenere dal 17 agosto al 1° settembre 1934, a Mosca il I Congresso degli scrittori sovietici. Esso formulava la nozione di realismo socialista e fondava l'Unione degli scrittori; cioè uno strumento che (con la complicità, non sappiamo quanto volontaria, di Gor'kij) avrebbe consegnato per un quarto di secolo la letteratura sovietica nelle mani della burocrazia. È interessante rilevare che nel numero di giugno di «Commune» era comparso un articolo firmato da P. Youdin e da A. Fadeev dal titolo *Il realismo socialista, metodo fondamentale della letteratura sovietica seguito dal Progetto di statuti dell'Unione degli scrittori sovietici*.

Il secondo semestre del 1934 vedeva estendersi, si è detto, il successo delle nuove formule dei «fronti». Nell'agosto, ad esempio, i socialisti e i comunisti dell'emigrazione italiana stipulavano il loro patto di unità di azione. Il 18 settembre l'Urss era ammessa nella Società delle Nazioni; e aveva inizio, con la revisione della politica estera sovietica, il ravvicinamento dell'Urss alla Francia che nel primo semestre del 1935 portò Laval a Mosca e quindi alla firma del patto di mutua assistenza (2 maggio).

Il 10 di giugno, undici giorni prima dell'apertura del Congresso, Trockij (espulso dal governo Daladier in omaggio alla nuova alleanza) lasciava la Francia e scriveva in una lettera aperta agli operai francesi:

Due anni fa l'«Humanité» ripeteva ogni giorno: «il fascista Daladier ha chiamato in Francia il socialfascista Trockij per organizzare, con il suo aiuto, l'intervento armato contro l'Urss...»; oggi questi signori hanno costituito, come sapete, con l'aiuto del «fascista» Daladier, un «fronte popolare» antifascista...

Va qui detto che la nuova politica del Komintern, che sarà esplicitamente formulata al VII Congresso dell'internazionale nel luglio-agosto del 1935 (e che è legata al nome di Togliatti), incontrò, come si sa, notevoli resistenze nel Partito comunista tedesco. Del gennaio 1935 è una risoluzione del Politburo del Komintern che critica il KPD per la sua posizione settaria. Segue l'epurazione dei dirigenti, a cominciare da Fritz Heckert, leader del partito dopo l'imprigionamento di Thalmann. Il 19 gennaio viene l'ordine di sospendere le trattative in corso tra la direzione KPD e la sinistra socialdemocratica tedesca in esilio e di prender l'iniziativa di trattare con la direzione della Socialdemocrazia (iniziativa presa l'11 febbraio e che porterà, nel mese di agosto, ad un incontro rimasto senza risultato). Il 30 gennaio una risoluzione del nuovo CC del KPD approvava la politica dei Fronti Popolari.

Questo duro intervento del Komintern, contribuisce, suppongo, a spiegare il temporaneo rifiuto di allinearsi sulle nuove posizioni, implicito nell'intervento pronunciato da Brecht al Congresso.

Le delegazioni più numerose erano, con quella francese, la sovietica – che per la prima volta faceva giungere in Occidente un così numeroso gruppo di scrittori – e quella degli emigrati tedeschi. Le relazioni erano dedicate ai rapporti tra nazione e cultura, fra creazione e libertà di pensiero nonché al problema dell'umanesimo

moderno². Del gruppo francese facevano parte, oltre a Barbusse (che del Congresso scrisse, con pesante parzialità, sull'«Humanité»), A. Gide (che l'anno prima era stato a Berlino insieme a Malraux per chiedere la liberazione di Dimitrov ma che l'anno seguente, dopo il suo viaggio in Urss, avrebbe rotto con i comunisti), Malraux, Aragon (che già tre anni prima, al Congresso di Char'kov, aveva iniziata la separazione dei surrealisti), J. Benda, J. Cassou, J. Guéhenno, P. Vaillant-Couturier, A. Chamson, J.-R. Bloch, G. Friedmann e P. Nizan; la delegazione sovietica, oltre al «parigino» Ehrenburg (che alla vigilia del Congresso era stato schiaffeggiato da Breton sul boulevard Montparnasse per aver chiamato «pederastica» l'attività dei surrealisti), comprendeva Aleksej Tolstoj, N. Tichonov, V. Ivanov, I. Babel', M. Kol'cov, B. Pasternak, F. Panferov, A. Šerbakov, V. Kirchon e altri dieci autori meno noti o appartenenti a nazionalità non russe. (Due anni più tardi, al II Congresso³, Šolochov e Fadeev faranno parte della nuova delegazione mentre ne saranno assenti I. Babel', B. Pasternak e V. Ivanov)⁴. Fra i tedeschi c'erano Heinrich Mann, Johannes Becher, Gustav Regler, Max Brod, Erich Weinert, Anne Seghers, E. E. Kisch, Waldo Frank,

² Vedi, per una disincantata testimonianza, quanto scrive K. Mann, in *La svolta*, trad. it. Milano 1962, pp. 295-96.

³ Fra i più noti scrittori e uomini di cultura che parteciparono al Congresso, oltre quelli delle tre delegazioni francese, tedesca e sovietica, «l'Humanité» ricorda Martin A. Nexö, Karin Michaelis, Aldous Huxley, Michael Gold, John Strachey, E. M. Forster, Eugenio d'Ors. Per l'antifascismo italiano parlò G. Salvemini (la sera del 24) dicendosi contrario ad un fronte comune della cultura antifascista di origini democratico-liberali e di quella comunista; e provocando – secondo l'organo comunista – gli applausi dei trockisti. Il giovane Antonio Donini pronunciò un rilevante intervento dove, tra l'altro, era detto: «La cultura ufficiale fascista si compone di tutti gli elementi, di tutti i tipici lineamenti, di tutti i vecchi motivi che in questi ultimi quaranta o cinquant'anni hanno accompagnato in Italia lo sviluppo culturale della classe dominante». Insieme a D'Annunzio e a Papini, Croce (e Gentile) sono indicati come gli esponenti della cultura responsabile del fascismo. Croce, «in una società basata sulle sofferenze dell'enorme maggioranza si dette come compito di giustificare ideologicamente quella realtà». Nel suo intervento Antonio Donini considerava *Gli indifferenti* di A. Moravia come un indizio del formarsi d'una letteratura antifascista.

⁴ Il I Congresso, quello di cui ci stiamo occupando, si concluse con la fondazione di un *bureau* internazionale di 121 membri che ebbe alla presidenza A. Gide, H. Barbusse, R. Rolland, Heinrich e Thomas Mann, M. Gor'kij, E. M. Forster, A. Huxley, B. Shaw, S. Lewis e S. Lagerlöf. Il II Congresso si svolse in piena guerra civile spagnola, dal 4 all'8 luglio del 1937 a Madrid e Barcellona e dal 16 al 17 luglio a Parigi. Il Presidium si componeva di R. Rolland, A. Malraux, J. Benda, J.-R. Bloch, Aragon, H. e T. Mann, L. Feuchtwanger, E. Hemingway, B. Shaw, R. Lehman, E. M. Forster, A. Tolstoj, M. Šolochov, A. Machado, J. Bergamin, M. A. Nexö, S. Lagerlöf e G. Ferrero. Nel *Bureau International* in letteratura di lingua tedesca era rappresentata dai due Mann, da L. Feuchtwanger, L. Renn, G. Regler, B. Brecht, J. Becher, W. Bredel, E. E. Kisch, A. Seghers. L'Italia era rappresentata da G. Ferrero, dal conte Sforza e da Ambrogio Donini. Gli Stati Uniti da E. Hemingway, S. Anderson, E. O'Neill, Van Wyck Brooks, F. Hurst, L. Hugues, C. Sandburg, M. Cowley, M. Gold. Per la Turchia è nominato N. Hikmet. Per il Cile, P. Neruda; per Cuba Nicolas Guillén; e per il Perù C. Vallejo.

(Gramsci era morto da quattro mesi: sconosciuto affatto a chi, come chi scrive, aveva diciott'anni. L'intervento di Ambrogio Donini annunciava, negli studi di Gramsci, negli scritti e «soprattutto nelle sue lettere dalla prigione» «una potenza di pensiero, di stile e di umanità assolutamente uniche» e lo chiamava «il maggiore italiano del secolo».

Klaus Mann e il vecchio critico Alfred Kerr. C'era anche (e fu durante la prima seduta al tavolo della presidenza) Robert Musil, allora relativamente poco noto. E c'era, giunto da Svendborg, in Danimarca (il «piccolo paese» di cui parla nel suo intervento), Bertolt Brecht.

Sarebbe utile uno studio accurato non solo delle dieci sedute che il Congresso tenne dal 21 al 25 di giugno, ma anche una ricostruzione delle giornate immediatamente precedenti soprattutto per quanto riguarda la discussione di René Crevel con gli organizzatori parigini che volevano negare la parola a Breton (il suo intervento fu poi, come si sa, letto da Eluard) cui seguì il suicidio dello scrittore surrealista. Non mancarono poi, nel corso del Congresso, episodi drammatici e polemiche violente; ma credo che l'interesse maggiore di una ricerca debba trovarsi nella possibilità di identificare atteggiamenti mentali, formule, parole d'ordine che hanno avuto, e per lungo tempo, una diffusione mondiale e son divenuti veri e propri schemi ideologici del nostro secolo. Per quanto ora ci interessa, risulta chiara da parte dei comunisti (o almeno di quelli sovietici e francesi) la volontà di minimizzare e, al tempo stesso, di non passare sotto silenzio la presenza di una opposizione, che è genericamente connotata come trockista. È quanto risulta ad esempio dal bollettino ufficiale del Komintern in una dichiarazione firmata dall'intera delegazione sovietica; o dal commento di «Commune»: «La meschinità di alcuni trockisti, lo spirito piccolo-borghese di alcuni surrealisti sono stati per tutti motivo di disprezzo o di pietà. Ricordiamo qui i tentativi di M.me Paz e di Plisnier per sabotare l'unione fra scrittori di trentacinque paesi sotto pretesto di difendere il controrivoluzionario V. Serge»⁵.

Naturalmente la grande maggioranza degli interventi, venendo da intellettuali-scrittori non marxisti, si pronunciò proprio nel senso desiderato dagli organizzatori comunisti e propose proprio quelle interpretazioni del fenomeno fascista che Brecht invece respingeva. I comunisti ufficiali rincaravano la dose. Vaillant-Couturier arrivò a pronunciare questa straordinaria frase: «Nella disputa fra la barbarie e la cultura, si pone per la cultura il problema della conquista della maggioranza»⁶. E, poco oltre: «Offriamo a ciascuno un programma minimo di difesa della cultura compatibile con tutto quel che in lui può ancora sussistere di influenza del vecchio mondo... La pazienza è la grande virtù rivoluzionaria». Tristan Tzara, manifestamente incaricato della «esecuzione» dell'odiato Breton, affermò nel suo intervento che gli intellettuali erano insidiati da due posizioni estreme delle quali la prima è la «torre d'avorio» e la seconda si dedica «in nome di un qualche sinistrismo rivoluzionario, di evidenti caratteri idealistico-anarchici, a criticare nei più minuti particolari l'azione sociale e a ritrovare per via traversa i nemici della rivoluzione». E proseguiva, alternando ricatto e minaccia: «Il poeta che situa la sua produzione al di sopra della propria esistenza si pone nel campo della reazione. Ma il poeta che, pronto a dare la propria vita per la rivoluzione, le mette tuttavia dei bastoni fra le ruote, con pretesti che vanno da un

⁵ Si vedano le *Memorie di un rivoluzionario* di V. Serge, trad. it. Firenze 1956.

⁶ «Commune», n. 23, luglio 1935, p. 1263.

estetismo fuori moda a una filosofia postrivoluzionaria, quel poeta, dico, dev'essere allontanato dalla comunità rivoluzionaria che sta formandosi»⁷.

Scarse le testimonianze che non abbiano accenti genericamente umanistici o non ricalchino le posizioni della tattica comunista o non si pongano dichiaratamente all'opposizione⁸. Fra le più rilevanti, quella dell'allora trentenne Paul Nizan (insieme a quelle dell'inglese John Strachey e di Georges Friedmann)⁹, con accenti che anticipano di oltre un decennio quelle di più autorevoli partecipanti. Nizan, in polemica con Benda, afferma che l'umanesimo è grande solo dove è infedele alla purezza. La civiltà che i comunisti ambiscono di costruire è a un tempo prolungamento e rottura con quella esistente: essa accetta tutto quel che, nella tradizione occidentale, mette il mondo sotto accusa e si afferma come esigenza di totalità. Rifiutando oggi ogni mitologia umanista, «il nostro atteggiamento non è né un prolungamento né una rottura: è una cernita». «Il problema dello scrittore si pone all'interno di un umanesimo che comporti sia la conquista della terra ad opera di tutti gli uomini sia la conquista del massimo di coscienza e di umanità da parte di ciascuno di essi». In una lettera scritta da un operaio di Pietroburgo alla redazione dell'«Iskra», si legge:

Noi abbiamo scritto all'«Iskra», perché ci insegni non soltanto da dove cominciare ma perché ci insegni anche come vivere e come morire.

In questo mondo dove ognuno è in preda alla solitudine e alla guerra, l'affermazione di valori di comunione è possibile solo fra coloro che conducono una lotta comune [sottolineo questa frase di Nizan come quella che più si avvicina alla posizione di Brecht]... Verrà un'età nella quale gli uomini potranno accettare il loro destino... Ma oggi ancora noi parliamo soltanto in nome di un umanesimo limitato sia perché rifiuta il mondo sia perché comporta l'odio; e nel quale l'unico valore che annunci il nostro avvenire è la fraternità volontaria degli uomini impegnati a mutare la vita.

In questo contesto l'intervento di Brecht¹⁰ può essere considerato sotto due aspetti. È l'espressione di un dissenso momentaneo dalla nuova linea del movimento

⁷ Ivi, pp. 1233-34.

⁸ La monotonia e vacuità di molte di quelle dichiarazioni è brevemente suggerita nelle già citate memorie di K. Mann. Nello scritto di Wolf Dietrich Rasch citato a p. 129 è riportato un passo di una lettera che B. Brecht invia da Parigi a K. Korsch – da sette anni escluso dal KPD, dove il poeta sbeffeggia gli intellettuali congressisti e in particolare H. Mann che avrebbe sottoposto preventivamente alla *Sûreté* il testo del proprio intervento sulla libertà dello scrittore...

⁹ «Europe», n. 151, 15 luglio 1935, pp. 452-56.

¹⁰ Il discorso di Brecht col titolo *Eine notwendige Feststellung zum Kampf gegen die Barbarei* (Una necessaria constatazione per la lotta contro la barbarie) comparve, come indica la *B. B. -Bibliographie* di W. Nubel sotto C-268, il 6 agosto 1935 nel n. 11, a pp. 341-43, dei «Neue Deutsche Blätter», a Praga. Da allora non è più stato ristampato fino al 1957. La traduzione che si riporta in appendice alle presenti note è condotta sul testo del XV quaderno di *Versuche* (29-37), ultimo della serie e pubblicato postumo a cura di E. Hauptmann (Berlin 1957). La traduzione è comparsa alle pp. 114-18 del n. 3 di «Quaderni Rossi» (Milano, giugno 1963).

comunista ma è soprattutto l'espressione obiettiva d'una condizione dello scrittore rivoluzionario (simboleggiata dall'esilio nella casa danese) diversa da quella che opponeva gli «umanisti socialisti» e le «avanguardie» trockiste.

All'estremo opposto dello schieramento frontista stava infatti la posizione dei surrealisti, quale risulta dall'intervento di Breton che Eluard lesse al Congresso (e quale, meno di tre anni dopo, è rielaborato nella dichiarazione della *Fédération de l'art révolutionnaire indépendante*, firmata da Trockij, Breton e Diego Rivera). I surrealisti consideravano preistorici dei personaggi come Gor'kij, Barbusse, Rolland o Mann, e ritenevano se stessi i più coerenti scrittori dell'antifascismo. La tesi surrealista era quella di una lotta anticapitalista, antifascista e antistaliniana per «mutare la vita» (Rimbaud) e dunque rivolta contro la patria, la famiglia, la religione, la polizia, ecc. Di qui l'insurrezione contro quello che consideravano abbandono della parola d'ordine leninista di «trasformare la guerra imperialista in guerra civile» e contro quanto, nell'Urss di Stalin, era restaurazione della famiglia, della gerarchia, dell'esercito. Del significato di queste tesi ho scritto lungamente altrove¹¹: quel che qui interessa è l'inesistenza, in quelle loro posizioni, di ogni mediazione (teorica o pratica, ideologica o politica) tra una analisi che si suppone fatta una volta per tutte (il discorso «sui rapporti di proprietà» o prolegomeno rivoluzionario) e il fare letterario o artistico inteso come immediato anticipo sull'avvenire e pratico aiuto alla trasformazione del mondo. A costoro, ma solo a costoro, si applica la critica che Lukács estese, qualificando quell'atteggiamento come estremismo, a chiunque si fosse allora opposto alle formule del realismo socialista. Nei surrealisti, e non già in Brecht, c'è la totale rinuncia a qualsiasi tattica per una strategia che se ne sta all'orizzonte come una vera e propria «cattiva infinità» e si fa complice dell'immobilismo.

Alla discussione sugli *Eigentumsverhältnissen*, sui rapporti di proprietà, Brecht invece non fa seguire nessun precetto «culturale» o «letterario», fuor di quello di «suggerire o promuovere le condizioni sociali che rendono superflua la barbarie»: cioè della più coerente azione politica. L'esperienza dell'avvento al potere di Hitler e dell'emigrazione gli ha rivelato la necessità della rinuncia alla plenitudine «classica», al «solido terreno sotto i piedi» quale avevano o fingevano di avere tanto i «realisti socialisti», quanto «gli umanisti progressisti». Sapeva che almeno in Europa il marxismo non era capace di saldare l'antitesi tra lo «oggi e subito» e il «a lungo andare», tra il grido di rivolta e la forza della pazienza. L'integrazione del lavoro intellettuale-artistico nella classe operaia prima del salto rivoluzionario si mistificava; e rimaneva posto soltanto per l'antifascismo. Era la fine delle numerose incarnazioni di un vecchio sogno, di intellettuali e poeti, di abitare e di lavorare, per così dire, in una stanza della «casa del popolo», inseriti in una specie di società scavata entro la società dei padroni, non più orfani, non più bilingui, non più dotati di doppia identità... Di quella volontà o speranza, probabilmente la sinistra intellettuale della Germania di Weimar e il lavoro brechtiano (soprattutto tra il 1929 e il 1933) furono la forma più

¹¹ «Il movimento surrealista», Milano 1959, pp.21-49.

intesa e coerente. Ma (e qui il discorso si renderebbe bisognoso di troppe prove) proprio le formule del teatro didattico, proprio la teoria dello straniamento e la tensione contro l'identificazione fra attore e personaggio provano quanto precario e insostenibile fosse l'intento di una espressione artistica di classe per la classe, in una condizione nella quale la classe non coincideva con il potere sulla società. *È da supporre, per dir tutto in una sola parola, che quelle teorie e le vitali contraddizioni che esse introducono nella drammaturgia brechtiana nell'età di Weimar siano la trasposizione e il riflesso di una doppia qualità di classe dei destinatari, di una doppiezza sociale del pubblico.* E non significa nulla che Brecht si sia mantenuto fedele alla sua ideologia artistica o che occasionalmente l'abbia abbandonata per bruciare qualche grano di incenso «aristotelico» alla linea del Partito. L'essenziale è che dopo due anni di emigrazione Brecht chiama alle armi politiche o consiglia come «scrivere la verità », propone cioè delle tecniche per la lotta di classe, cerca anzi di far coincidere tutta la propria vocazione artistica con quella di *copywriter* rivoluzionario. Ma sa bene di dover rifiutare i materiali sterili, la borra, con i quali si tenta riempire i «vuoti di essenza» della classe proletaria. «Parliamo dei rapporti di proprietà» significa esattamente il contrario dell'*engagement*. Infatti in Spagna (e poi nella Resistenza), e proprio sulla base del mito antifascista, gli intellettuali e i poeti della «sinistra» troveranno per l'ultima volta una «casa», una «società» provvisoria, una prefigurazione o premonizione. Da noi, per ovvi motivi, per alcuni anni ancora.

Oggi, quando la condizione di «emigrato interno» è l'unica condizione possibile dell'intellettuale che non abbia rinunciato alla prospettiva socialista, l'invito a parlare di «rapporti di proprietà» e a discendere agli inferni dove «una minoranza ha ancorato il proprio spietato dominio» contiene una difficile profezia e una direttiva tanto più ardua a seguire e sostenere quanto più quell'invito l'ultimo venticinquennio sembra averlo reso derisorio perché desueto. I «rapporti di proprietà» e «lo spietato dominio di classe» non si occultano più e non c'è più bisogno di nessuna discesa all'inferno; esso «si programma per diecimila anni», come ancora Brecht scriveva¹². Non saper più distinguere l'inferno dal paradiso, o il male dal bene: questa è la prova più certa di essere nell'inferno, che è il male divenuto tranquillo.

¹² E, nella lirica *Lode della dialettica* (trad. it. Torino 1959, p. 127): «Gli oppressori si fondano su diecimila anni». La poesia è del 1932.

Appendice. *Bertolt Brecht: Intervento al I Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura, Parigi 1935.*

Compagni, pur senza voler dire nulla di particolarmente nuovo, vorrei dire qualcosa a proposito della lotta contro le forze che oggi intendono soffocare nel sangue e nello sterco la cultura occidentale o quel tanto di cultura che è residuata ad un secolo di sfruttamento. Vorrei attirare la vostra attenzione su di un unico punto sul quale, secondo me, è necessaria la massima chiarezza se si vuole combattere quelle forze efficacemente e soprattutto fino in fondo. Agli scrittori che in persona propria o altrui sperimentano le atrocità fasciste e ne sono atterriti, l'esperienza e il terrore non conferiscono necessariamente la capacità di combatterle. Taluno può pensare che basti descriverle, quelle atrocità, soprattutto se a descriverle è un grande talento letterario ed una collera autentica. Invero simili descrizioni sono molto importanti. Si compiono atrocità. E questo non deve essere. Si percuotono esseri umani. E non deve accadere. Perché continuare a discutere? Ci si levi e si fermi il braccio del seviziatore. Compagni, bisogna discutere.

Ci leveremo, forse. Non è troppo difficile. Ma poi viene il momento di fermare quelle braccia. E questo è già più difficile. La collera c'è, il nemico è individuato. Ma come farlo cadere? Lo scrittore può dire: il mio compito è quello di denunciare l'ingiustizia, tocca al lettore fare il resto. Ma in questo caso lo scrittore compirà una curiosa esperienza. Si avvedrà che la collera, come pure la compassione, è qualcosa di quantitativo, qualcosa che esiste e può manifestarsi in una o in altra quantità. E, peggio, si manifesta nella misura in cui è necessaria. Alcuni compagni mi hanno detto: quando per la prima volta abbiamo fatto sapere che i nostri amici venivano uccisi, si levò un grido di orrore e un aiuto grande. Cento erano gli uccisi. Ma quando gli uccisi furono mille e l'eccidio non ebbe fine, sopraggiunse il silenzio e solo scarso fu l'aiuto. E così: «Quando i delitti si moltiplicano, diventano invisibili. Quando le sofferenze diventano insopportabili non si odono più grida. Si uccide un uomo: e chi guarda perde le forze. E naturale sia così. Quando i crimini vengono come la pioggia, nessuno più grida: basta».

Dunque è così. Come comportarsi, allora? Non c'è modo di impedire all'uomo di distrarsi dalle atrocità? Perché se ne distrae? Se ne distrae quando non scorge nessuna possibilità di intervenire. L'uomo non si ferma accanto al dolore di un altro uomo se non può dargli aiuto. Ci si può riparare da un colpo se si sa quando cade, dove cade e

perché cade, per quale scopo. E se ci si può riparare dal colpo, se ve ne sia una possibilità qualsiasi, anche minima, allora si può avere compassione della vittima. E quella compassione la si può provare anche se quella possibilità non c'è, ma non per molto tempo e comunque non per tutto il tempo in cui i colpi continuano ad abbattersi sulla vittima. Dunque: perché cade il colpo? Perché si butta a mare la cultura come fosse zavorra (vale a dire quel tanto di cultura che ci è rimasto), perché la vita di milioni di uomini, della maggior parte degli uomini, è stata così immiserita, spogliata e in parte o del tutto annientata?

Alcuni di noi hanno una risposta a questa domanda. Rispondono così: per brutalità. Credono di assistere in una sempre più ampia parte della umanità ad una spaventosa eruzione, ad un pauroso processo di inconoscibile origine, che improvvisamente compare, che forse – si spera – altrettanto improvvisamente sparirà; alla emersione impetuosa di barbarici istinti bestiali lungamente repressi o assopiti.

Quanti rispondono così sanno naturalmente che una risposta simile fa poca strada. E sentono da soli che alla brutalità non si può conferire l'aspetto di forza bestiale, di invincibili potenze infernali.

Parlano quindi di imperfetta educazione della stirpe umana. Qualcosa che è stato trascurato o che, nella fretta, non è stato compiuto. È necessario recuperarlo. Alla brutalità dobbiamo opporre il bene. Dobbiamo fare appello alle grandi parole, allo scongiuro che già altre volte è stato utile, ai concetti intramontabili – l'amore per la libertà, la dignità, la giustizia – la cui efficacia è storicamente garantita. Ed eccoli pronunciare il grande scongiuro. Che cosa succede? All'accusa di essere brutale, il fascismo risponde con il fanatico elogio della brutalità. Imputato di essere fanatico, risponde con l'elogio del fanatismo. Convinto di lesa ragione, mette allegramente sotto processo la ragione medesima. E poi anche il fascismo trova che l'educazione è stata imperfetta. Si ripromette grandi cose dalla possibilità di influenzare le menti e di rafforzare i cuori... Alla brutalità dei suoi sotterranei adibiti alla tortura aggiunge quella delle scuole, dei giornali, dei teatri. Educa tutta la nazione e tutto il giorno. Non ha molto da offrire alla grande maggioranza, quindi ha molto da educare. Non dà da mangiare e quindi deve educare all'autodisciplina. Non può metter ordine nella sua produzione e ha bisogno di guerre: deve quindi educare al coraggio fisico. Ha bisogno di vittime e quindi deve educare al sacrificio. Anche questi sono ideali, mete richieste agli uomini; e alcuni di questi persino alti ideali, alte mete. Ora, noi sappiamo bene a che cosa servono questi ideali, chi è che educa e a chi quella educazione debba servire: non a coloro che sono stati educati. E i nostri ideali? Anche quelli di noi che nella brutalità, nella barbarie, scorgono il male maggiore parlano, come abbiamo veduto, soltanto di educazione, soltanto di interventi sullo spirito, comunque, di nessun altro genere di interventi. Parlano di educazione al bene. Ma il bene non verrà dall'esigenza di bene, di bene in qualsiasi circostanza, persino nelle peggiori circostanze, così come la brutalità non è venuta dalla brutalità.

Personalmente non credo alla brutalità per la brutalità. Bisogna proteggere l'umanità dall'accusa di essere per la brutalità indipendentemente dal fatto che essa sia

un buon affare. È una spiritosa distorsione, quella del mio amico Feuchtwanger quando afferma che la volgarità vien prima dell'interesse personale. Ha torto. La brutalità non viene dalla brutalità ma dagli affari che senza di essa non si possono più fare.

Nel piccolo paese dal quale vengo c'è una situazione meno terribile che in molti altri paesi. Ma ogni settimana vi si distruggono 5000 capi di bestiame della qualità migliore. È una brutta cosa, ma non è manifestazione d'una improvvisa sete di sangue. Se così fosse, la cosa sarebbe meno brutta. La distruzione di bestiame e la distruzione di cultura non sono originate da istinti barbarici. In entrambi i casi si distrugge una parte di beni non senza fatica prodotti, perché sono divenuti un peso. Di fronte alla fame che impera in tutti e cinque i continenti misure simili sono indubbiamente dei crimini, ma non hanno nulla a che fare con le tendenze malvagie, assolutamente. Nella maggior parte dei paesi del mondo ci sono oggi situazioni sociali tali che crimini di ogni specie vengono altamente premiati mentre l'esercizio della virtù costa molto caro. «L'uomo buono è indifeso e l'indifeso è bastonato a morte. Ma con la brutalità non può avere tutto. La volgarità programma se stessa per diecimila anni. Il bene ha bisogno invece di una guardia del corpo; e non ne trova».

Guardiamoci dal chiederla agli uomini! Facciamo in modo, anche noi, di non chiedere nulla di impossibile! Non esponiamoci a lanciare anche noi appelli all'umanità, perché faccia cose sovrumane e cioè sopporti con l'esercizio di elevate virtù situazioni terribili che certo possono essere mutate ma che poi non lo saranno! Non parliamo soltanto per la cultura!

Si abbia pietà della cultura ma prima di tutto si abbia pietà degli uomini! La cultura è salva quando gli uomini sono salvi.

Non lasciamoci trascinare alla affermazione che gli uomini esistano per la cultura e non la cultura per gli uomini! Questo ricorderebbe troppo il costume dei grandi mercati dove gli uomini esistono per il bestiame da macello e non il bestiame da macello per gli uomini!

Compagni, pensiamo alla radice del male!

Un grande insegnamento, che sul nostro ancor molto giovane pianeta penetra sempre più grandi masse di uomini, afferma che la radice di tutti i mali sono i nostri rapporti di proprietà. Questo insegnamento, semplice come tutti i grandi insegnamenti, è penetrato in quelle masse d'uomini che più soffrono degli attuali rapporti di proprietà e dei barbari metodi con i quali quei rapporti vengono difesi. E messo in pratica in un paese che rappresenta un sesto della superficie terrestre, dove gli oppressi e i nullatenenti hanno preso il potere. Là non c'è più distruzione di generi alimentari né distruzione di cultura.

Molti di noi scrittori che hanno sperimentato la crudeltà del fascismo e ne sono inorriditi non hanno ancora capito questo insegnamento, non hanno ancora scoperto la radice della brutalità che li atterrisce. Corrono sempre il rischio di considerare le crudeltà del fascismo come crudeltà non necessarie. Tengono ai rapporti di proprietà perché credono che per difenderli non siano necessarie le crudeltà del fascismo. Ma

per mantenere i rapporti di proprietà esistenti quelle crudeltà sono necessarie. Con questo i fascisti non mentiscono. Con questo essi dicono la verità. Quelli fra i nostri amici che di fronte alle crudeltà del fascismo sono atterriti quanto noi ma vogliono mantenere immutati i rapporti di proprietà o rimangono indifferenti di fronte alla loro conservazione non possono condurre vigorosamente e abbastanza a lungo la lotta contro la barbarie dilagante perché non possono suggerire né promuovere le condizioni sociali che rendono superflua la barbarie. Quelli invece che cercando la radice del male si sono imbattuti nei rapporti di proprietà, sono discesi sempre più profondamente, attraverso un inferno di atrocità sempre più profonde, finché sono giunti là dove una piccola parte dell'umanità aveva ancorato il proprio spietato dominio. Essa lo ha ancorato in quella proprietà del singolo individuo che serve allo sfruttamento del prossimo e che viene difesa con le unghie e coi denti, a prezzo dell'abbandono di una cultura che non si offre più in sua difesa o che non ne è più capace, a prezzo dell'abbandono puro e semplice di tutte le leggi della convivenza umana per le quali l'umanità tanto a lungo e con disperato coraggio ha combattuto.

Compagni, parliamo dei rapporti di proprietà!

Questo volevo dire a proposito della lotta contro la dilagante barbarie perché venga detto anche qui oppure perché a dirlo sia stato anche io.

c) Al di là del mandato sociale.

1. Se questi nostri anni indicano la coincidenza di industria e di società (come si sa, bisogna evitare però di crederla compiuta o immobile); se, diventata quasi invisibile la via – che era parsa difficile ma chiara – ad una gestione socialista della vita comune; se, fatto sempre più esiguo lo spazio fra parere ed essere della società, sembra si debba consumare quanto rimane di vita nella recognizione d'una superficie apparentemente compatta e senza appigli, dove si può soltanto vivere ma che toglie ogni significato a ogni specie di morte, allora è assurda (e colpevole) qualsiasi mossa nostalgica o ribelle che voglia restituire allo scrittore lo stato sociale ereditato dal romanticismo, che lo faceva voce della coscienza nazionale o storico della vita privata; e altrettanto impossibile e consolatorio il ritorno al mandato e allo stato che il movimento operaio volle conferire allo scrittore, sia (in una sua lunga fase fra Otto e Novecento) per eredità della missione illuminista e borghese, sia (nel periodo che va all'incirca dal 1935 ad ieri) con la formazione dei fronti antifascisti. Per quanto è dei paesi «socialisti», pur continuando in quelli la mimica dello scrittore-funzionario, tutti sanno che gli scrittori che vi contano qualcosa sono di fatto scrittori «occidentali». E qui non si parla di altri paesi, come la Cina e il Terzo Mondo, tanto i dati ambientali e di cultura vi paiono diversi dai nostri.

Quali ipotesi allora si formulano oggi sulla legittimità delle lettere? Dicono alcuni che nella nostra società una buona parte delle comunicazioni tramandate tradizionalmente alla letteratura sarebbero ormai assorbite da particolari discipline; e giù a citare psicologia, antropologia, sociologia e altro. Ma è almeno dai tempi di Erodoto che quella emorragia si continua e sono già tutte scritte nei primi decenni del Settecento le polemiche sulla inessenzialità della letteratura; che non per questo è scomparsa. Oggi in genere e più spesso si conclude all'idea di una morte dell'arte, non nel senso davvero hegeliano della espressione, bensì in quello di fine d'una certa idea di arte poetica; oppure ci viene proposta una «morte e trasfigurazione», cioè il recupero delle forme di comunicazione di massa, non dimenticando ma sottovalutando che il vero moltiplicatore delle comunicazioni di massa è nella formazione perpetua di prodotti per élites anzi di élites consumatrici. Oppure – ed è questo il caso dei più intelligenti e recenti formalismi, linguistici e strutturalisti – dalla auspicata morte della nozione di «arte» e di «poesia» e insomma dei «valori», si

salva la nozione di «letterarietà», definita come particolare operazione sul linguaggio, attività mai responsiva ma solo interrogativa, senso sospeso indefinitamente decifrabile, inesausta duplicità, e così via; un tipo di comunicazione ma paradossale, radicalmente intransitiva; ma capace tuttavia, con la sua nuda presenza, di contestare la realtà. Tuttavia anche in questa ipotesi è implicitamente negata la riconoscibilità, la visibilità d'una funzione sociale; fuor di quella di cerimoniere o sciamano.

Come negare che nei nostri paesi la letteratura di denuncia o di rottura con la società ambiente sia ormai un genere come la tragedia in versi o la ballata storica? Può usare i modi del sarcasmo, dell'invettiva o del lamento, può far piangere o far ridere: di quei pianti e di quelle risa un adulto non saprà che farsene. O se ne farà un'arma leggera, provvisoria. D'altronde, quel che più qui interessa è che la letteratura di denuncia, rivendicazione e protesta non può più avere nessun rapporto serio con gli organismi del movimento operaio, partiti, associazioni, movimenti; e che anzi, per quanto è delle forme anche da noi nascenti di nuovo movimento operaio, e ancora relativamente invisibili, ad esse non potrà non rimanere estranea la letteratura, in quanto «poesia» ossia «forma» o «valore», proprio per la sua essenziale attitudine a confermare il dominio dei proprietari della coscienza, dei «proprietari di Dio». Il rapporto fra espressione letteraria e movimento della rivoluzione è un rapporto del genere di quello che Marx ha indicato chiamando il proletariato erede della filosofia classica tedesca: *la classe rivoluzionaria, in quanto matrice della società avvenire, porta la verità poetica ma proprio per questo quella verità non può non restarle relativamente preclusa oggi*. D'altronde, la poesia non scherza: essa consente realmente di consumare l'avvenire in effigie, l'iddio *sub specie*, ingrano in erba; al limite, di negare l'avvenire stesso, di trasformarlo in «eterno».

Si vede come sia vano distinguere allora fra denuncia, rivendicazione, appello alla novità, ecc., nell'ordine di contenuti o in quello delle forme. Salvaguardare il rapporto tra progresso politico-sociale e progresso delle forme espressive? Ma questa è l'illusione delle avanguardie e fu anche di Trockij. Certo, l'innovazione stilistica è in rapporto con le trasformazioni sociali; ma è un rapporto sui «tempi lunghi». Insomma, a qualunque livello si sechi l'oggetto poetico, minimo è diventato il grado di traducibilità dell'opera dall'ordine suo proprio a quello di conoscenza per-la-prassi. È *diventato*, vale a dire non sempre è stato così; perché sempre più larga è diventata la zona di attiva mistificazione sociale e sempre più difficile un uso tendenzialmente universale della verità poetica. La vecchia affermazione, sulla quale era parso facile sorridere, essere il capitalismo necessario nemico dell'arte, va così interpretata: *la poesia appartiene necessariamente ad un ordine di valori analogo a quello cui l'ordinamento capitalistico fa sistematico, organizzato e inevitabile impedimento*.

Finito il mandato sociale di cui aveva parlato Majakovskij, la poesia o rientra tutta nella sfera del privato o porta a compimento appena qualche onorevole servizio ideologico. Nella migliore delle ipotesi, grazie ad una duplicità che è sua stessa tensione di vita, adempie entrambe le funzioni: è il caso di non poca della lirica tarda di Brecht, spesso stupenda, che se per un suo aspetto esegue un compito ideologico, è

per l'altro rigorosamente privata. Tanto più anzi, quanto più si veste di allusioni alla storia.

2. Quale sembra essere, a quanto si è detto, l'obiezione più forte? Quella di chi denuncia residuo spiritualistico e aristocratico la separazione, qui riconfermata, fra letteratura-fatto e poesia-valore, negando fra le comunicazioni altra differenza qualitativa fuori di una territoriale o regionale. C'è poco da replicare. Da dire semmai che così ragionando viene messa in dubbio la nozione stessa di salto qualitativo e dunque quella di rivoluzione. Certo l'uso della poesia come valore è stato un uso di classe e porta le tracce talvolta ripugnanti dei suoi usufruttuari storici più recenti, della cultura borghese e capitalistica; certo con la sua potenza di disinganno formale la poesia ha pur continuato ad essere anche una domanda sulla realtà e non solo una sua mascherata conferma. Ma tutto quello che sono venuto dicendo circa la storia di un mezzo secolo di rapporti tra poesia e rivoluzione non mi permette più di cadere nell'illusione di una poesia «altra». È inevitabile che l'azione rivoluzionaria, quando si libera dal suo complesso di Enea cioè dalla premura di portare in salvo gli idoli della città in fiamme, assuma le posizioni di certi rivoluzionari russi dell'Ottocento («meglio un paio di stivali che Shakespeare») o le negazioni di un Tolstoj; che altro non fanno poi se non echeggiare le più coerenti formule della borghesia combattente del secolo XVIII che ancora senti risuonare nella memorabile digressione all'inizio del tomo secondo di *Fermo e Lucia*.

3. Di fatto il consumo della poesia-valore permane e non può essere compiuto che nei nodi culturali tuttavia esistenti. Immaginarsi di sfuggire agli equivoci di quell'uso semplicemente negando la poesia come valore equivale, come già detto, a negare l'ipotesi stessa di rivoluzione; perché la riduzione corrente, che è empiristica, di qualsiasi poesia-valore a letteratura-fatto non appartiene alle «violenze» storiche di cui sopra sono citati degli esempi, ma è pura e semplice «caduta del valore», non mette fra parentesi una verità per sottolinearne un'altra ma mantiene in vita con criteri corporativi un settore dell'espressione, accettandone la degradazione, appunto, a settore. Che in mezzo mondo comunista si continui a promuovere poesia proletaria in funzione immediatamente persuasiva ed emotiva; e che ci si ostini a chiamarla con lo stesso nome che si impiega per la poesia-valore, è questione di politica culturale che non qui interessa e di cui abbiamo già discusso le origini. Si vuol dire invece che la nostra distinzione (aristocratica; perché se il poeta ha da essere democratico, la poesia, quando non sia letteratura, non può che essere aristocratica) non deve servire da alibi per quanto è dell'ordine, vastissimo, relativo alla letteratura ed ai suoi istituti. Il campo di azione possibile verso gli istituti letterari continua da noi, per lo scrittore ed il critico, ad essere molto grande; anche se in genere ci si rifiuta con tutte le forze di percorrerlo. Non a caso le proposte di intervento nella gestione di talune istituzioni della cultura e delle lettere sono o deformate o passate sotto silenzio dagli esponenti dei poteri costituiti e, primi fra quelli, dai comunisti. Perché se una gestione

autonoma degli istituti letterari è impossibile, al limite, senza una trasformazione della società circostante, è però immediata proposta pratico-politica, anzi, «sindacale» che smaschera la vanità di tanti sublimi lamenti e dispute letterarie. Scrittori e critici che abbiano inteso la fine del mandato sociale non per questo mancano di «civica» attività possibile. Elaborare modelli di scrittura critica, di linguaggio saggistico, di informazione scritta, di organizzazione dell'indagine e dello studio letterario, di traduzione, di direzione nell'ambito delle discipline letterarie; modelli che non però si pongano come concorrenziali a quelli esistenti, proprio se si sa che la realtà rivoluzionaria, quando sopraggiunga, è destinata a rendere irriconoscibili anche i più generosi modelli.

4. (Consiglio a pochi. Inopportuno affrettarsi ad identificare i nuclei di resistenza o le nuove ossificazioni che si vanno formando nel nostro tessuto sociale. La fatica del «riconoscimento» deve essere prudente perché disperata. Abbiamo la colpa di non aver sperato abbastanza. Di non aver veramente rinunciato a vedere con i nostri occhi quel che appunto non è, per definizione, visibile: cioè il primo passo del nostro paese verso il Comunismo. Meglio sarebbe stato darsi per vinti, adottare futilità e sarcasmo e testimoniare così che il nostro razionale ossequio era volto a qualcosa di più durevole dei pochi decenni a nostra disposizione. Oggi invece separazione, clandestinità [o serietà] ci vengono imposte dalla persuasione spietata degli anni. Ci si sente «fuori» del secolo; e fosse vero! ma è soltanto ai margini, che si è).

5. Le varie tendenze del formalismo critico (semantico, strutturalista) concordano con tutta una tradizione quando rammentano essere la poesia (esse dicono: la letteratura) impotente a intervenire direttamente nella trasformazione del reale. È da notare intanto che mentre per un verso quelle teorie critiche tendono ad accentuare la specificità del linguaggio letterario, la sua «letterarietà» e quindi a isolarlo da ogni contaminazione, tanto da riprendere non poche delle classiche tesi autonomistiche o mistiche, per un altro verso, costrette dal proprio antistoricismo (o dal proprio storicismo negatore d'ogni finalismo) a rifiutare qualsiasi nozione di valore, sono portate ad estendere a tutta la sfera letteraria una nozione di operazione sul linguaggio che in verità sarebbe valida per un ordine più definitivo e cioè per l'ordine più strettamente poetico. Infatti e in pratica, con la loro ideologia della non-comunicazione (ossia della comunicazione cifrata) quelle tendenze si estendono dalla letteratura propriamente creativa alla letteratura esornativa, coinvolgono il linguaggio critico, quello saggistico e anzi, se non soprattutto, il mondo della conversazione e della persuasione; salvo naturalmente redimere dalla ambiguità e dalla ineffabilità la cosiddetta «scienza», ossia un linguaggio (altrimenti) formalizzato. (Mentre è non solo legittimo ma necessario che in nome d'una meta «religiosa» o storica si rifiutino le facili illusioni di facile comunicazione tra gli uomini, non c'è nulla di più repulsivo delle dottrine della incomunicabilità e della impersuadibilità quando si vogliono anche «atee» o negatrici d'ogni finalità della storia; perché sotto apparenza di tragico e

virile stoicismo, dettano una gerarchia di casta sostenuta da una sorta di snobismo dello spirito).

6. Ma l'uso letterario della lingua, la sua formalizzazione, l'esercizio della «natura significante e a un tempo decettiva» del linguaggio letterario (R. Barthes) non è forse metafora d'un modo d'essere degli uomini? Anzitutto, come Lukács ci ha insegnato, dal Romanticismo a oggi la sempre più grande importanza che si è venuta attribuendo alla poesia e all'arte va messa in rapporto con la crescita del processo di reificazione in ogni altra parte dell'attività umana. Mi riferisco al saggio sulla reificazione, in *Storia e coscienza di classe*, in particolare alle pp. 176-84 della traduzione italiana e alla straordinaria nota a p. 179 dove si accenna alla degenerazione reazionaria della nozione di «crescita organica»: «Qui è importante per noi unicamente la struttura dell'oggetto: il fatto che questo apparente punto culminante dell'interiorizzazione della natura significa proprio la completa rinuncia ad una reale penetrazione della natura stessa». Se poesia e arte diventano, soprattutto nel corso dell'ultimo secolo, «forma e struttura», ciò è proprio in quanto appaiono come «seconda natura» cioè come l'unico agire che la sclerosi della reificazione non abbia apparentemente invaso; conferma della spettrale legittimità delle teorie formaliste. Ma la tradizione umanista, che Lukács esemplificherebbe nei nomi di Goethe e di Hegel, introduce nella prospettiva marxista, come fine del comunismo, la fine (o per meglio dire la conservazione-superamento) della alienazione, la restituzione dell'uomo a se stesso, insomma la capacità, individuale e collettiva, di fare sempre più se stessi, di autodeterminarsi, di formare passato, presente e avvenire. Una capacità «sovrumana» dalla quale, tuttavia, non solo è escluso come inno servile qualsiasi «fetido orgoglio» ma che anzi solo di tanto supera l'uomo che siamo di quanto è approfondimento della sua contraddizione capitale. Ora la prassi-coscienza che è il fine della «storia» marxista non è diversa cosa dal «sogno di una cosa» che gli uomini avrebbero sempre avuto: è insomma *la facoltà formatrice sulla vita*, quell'ordinaria a partire dalla meta, *che è appunto il proprio delle opere d'arte*. La «formalizzazione» della vita è la vittoria sull'impiego solamente praxico della medesima, cui siamo sottoposti nel lavoro alienato. E infatti, a riprova: che cos'è l'estetismo – e, naturalmente, ogni «edificazione» individuale di tipo etico-religioso – se non l'illusione di potere attingere ad una formalizzazione anticipata e privilegiata della *propria* vita?

Estetismo perché l'opera d'arte e di poesia non è (ma questo è tutto il suo onore) se non la profezia metaforica o la metafora profetica di quella formalizzazione. La nozione formalista della poesia – che cioè essa sia l'organizzazione d'una ambigua menzogna per dire una verità ambigua – trova una legittimità storica nella esasperata pietrificazione dell'uomo; solo che i suoi settatori ne fanno un uso conservatore, situando la poesia quale «sezione» di un universo tutto composto di «forme». Mentre si tratta invece di prendere alla lettera le metodologie formaliste e di restituire alla poesia la sua delimitata e perciò tragica dignità: quella che – per chi, ovviamente,

presupponga un fine alla storia – ne fa il punto di intersezione del tempo degli orologi e di quello storico (il religioso direbbe: dell'ordine profano e di quello sacro). La poesia, come i frammenti di ferro meteoritico che pur sempre ferro sono e stanno sulla terra ma «significano» una diversa origine, si manifesta come frazioni di «tempo orientato».

7. In che senso l'opera di poesia è metafora profetica della formalizzazione della vita? Gli elementi che compongono l'opera artistica stanno fra loro in definiti rapporti e stabiliscono fra loro un sistema di tensioni, dalle più semplici alle più complesse. Sebbene si possa dire lo stesso di ogni realtà vivente, non si tratta solo di affermare una omologia fra i due sistemi (o un uso vitalistico dell'arte, alla Richards, intesa come «presenza di un modello»; anche se, beninteso, sia quello un uso rilevante e legittimo). Si tratta di affermare che l'ultima manifestazione delle tensioni interne all'opera d'arte è la sua formalità e che questa è bensì esperibile nell'opera come tale ma non è imitabile o riproducibile nella vita reale del singolo ma solo nel contesto di una società umana e del suo cospirare; e che quindi, pur essendo insuperabile il divario tra la formalità poetica e quella reale, pur bastando alla fruizione di quest'ultima la normale, impoverita ed imperfetta attività formatrice delle nostre esistenze, l'arte e la poesia ripetono sempre la loro proposta di «imitazione» finale di se stesse, che scavalca le nostre capacità formative attuali e che solo per questo, cioè silenziosamente indicando una assenza, annuncia l'esigenza del loro accrescimento, anzi del loro salto qualitativo.

8. Una conferma della correttezza della analogia qui istituita: tanto nella poesia-valore quanto nella vita-forma sono insieme presenti sia la ricchezza dei significati e di possibilità sia l'insufficienza radicale. La classe operaia è coatta all'impiego pratico della propria vita, al principio di prestazione, al lavoro immediatamente utile. In quanto essa sia classe rivoluzionaria ossia «vera» negazione, opera oggettivamente ad abolire la «informalità» della propria esistenza e dell'esistenza in genere: quindi a «formalizzare» la vita. Ma questo, se per un verso significa scoprirne e praticarne la inesauribile ricchezza, la sua potenziale attitudine a risarcire la storia, per un altro verso significa, proprio per dominare l'esistente, scoprirlo come tale, vale a dire come illegittimità, precarietà, irrilevanza, «passione inutile». Ebbene anche la natura formale della poesia propone tanto la ricchezza potenzialmente infinita delle sue figure quanto la propria futilità, instabilità (anche linguistica): il proprio essere sempre un'ode alla polvere.

9. Allora la classe che è necessità (e il movimento che la rappresenta) non *può* istituire con la formalizzazione poetica quei rapporti normali che la classe antagonista istituisce invece nella misura in cui crede possedere e in effetti possiede se stessa ed è quindi forma. La poesia è fruibile soprattutto dalla classe dominante e non per le prime e volgari ragioni che vengono in mente ma perché il contrario potrebb'essere

vero solo nell'altro (o futuro) mondo. Siccome la sua luce, che è luce metaforica d'una formalità integrale, proprio per questo sorpassa infinitamente la formalizzazione reale e parziale che la classe dominante è, accade (e a crederlo sono le età e le ideologie che identificano ogni progresso nella estensione della capacità formatrice della classe dominante alla dominata) che la poesia sembri destinata ai dominati e agli oppressi. Sembra solo: che questi possono fruirne appena nella misura più o meno larga in cui partecipano della cultura e delle categorie dei dominatori. Condividendone per un attimo l'illusione della universalità. Quindi nella mistificazione. E la poesia ce ne fa complici. Questa figura «reazionaria» della poesia è qualcosa che romantici e postromantici conoscevano benissimo, come Rimbaud dimostra. Quando i Barthes dicono che la letteratura *libère une question... donne du soufflé au monde... permet de respirer*, chiariscono perfettamente, senza volerlo, perché, per il rivoluzionario, non si debba affatto *donner du soufflé au monde*. Il «mondo» deve soffocare. Lenin (come l'aneddoto racconta) non potrà rimanere a lungo ad ascoltare Beethoven che dice inutilmente agli uomini quel che essi possono diventare.

10. La classe rivoluzionaria si può anche definire come quella che sa rifiutare le continue «proposte di essenza» che le vengono dalla cultura del capitalismo, cioè dalla cultura. Essa sceglie praticamente se stessa contro la «verità», la propria realtà informale contro la legittimità della forma, la negazione che nega contro quella che collabora. Tutt'altro che irrazionale o vitalistica, anzi coatta alla razionalità della produzione capitalistica, è rivoluzionaria nell'esatta misura in cui la pressione del bisogno e della prestazione non le concede alcun dover essere fuor dell'agire per ridurre bisogno e prestazione. La sua esistenza è insomma in un necessario cercare «il levante per via di ponente», puntare alla libertà e all'essenza per la via della necessità ed inessenzialità. È questa sua collocazione paradossale a renderla apparentemente irreperibile. Il suo moto può diventare lento, quasi inverificabile, come i bradisismi. Ma ingombra talvolta il cammino dei «coscienti», come fa il Portatore al Mercante, in *L'eccezione e la regola*. E quando occupa piazze e vie fa dire: «Non è questi il figliuol del falegname?» [Matteo, 13, 55].

La magica e vitale delusione della forma, il disinganno dei significati contraddittori, il mobile rinviarsi dei piani e dei segni-significati all'interno dei confini formali, tutto questo che la poesia è, quando sia inteso sospende la vita ad una forma effimera. Ulisse deve farsi legare all'albero, i rematori devono farsi impedire l'udito o mai raggiungeranno la meta. Ma per coloro che non hanno meta da raggiungere perché credono di averla già, quei medesimi canti vengono uditi come un brivido delizioso, un annuncio di morte che accresce il piacere di essere. Pagano le Sirene perché cantino ai loro banchetti. C'è all'incontro un alto insegnamento che la poesia può dare alla classe della negazione e a coloro che la guidano: essa può introdurre il benefico sospetto che la lotta di classe combattuta per estinguere le classi conduca ad una più alta e inestinguibile contraddizione: quella che si è già detta, fra l'illimitata capacità di gestire la vita e la sua illimitata infermità. Ed è qualcosa di

eccezionalmente importante, di essenziale anzi, che può aiutare a liberare il movimento rivoluzionario dal suo ottimismo infantile, dal suo progressismo primario sempre risorgente. Forse la maggiore cosa che la poesia può insegnargli oggi è l'attitudine a valutare l'ampiezza del nulla che accompagna l'azione positiva.

11. La classe proprietaria può sentire ogni poesia come poesia del presente. Il disinganno è infatti massima conferma della sua esistenza. E l'operazione, un tempo magico-religiosa oggi «artistica», che annunciandole il vuoto (parziale) conferma di fatto la plenitudine (parziale) del potere. Quella parte di noi stessi che crede di essere proprietaria di se stesso ha bisogno di credere che la poesia sia la modellizzazione delle sue proprie capacità di modellare. Una capacità che è, entro i limiti di classe, ben reale. Ma quel che invece, nella poesia, oltrepassa realmente i limiti di classe viene tradotto in «religione» o separato in specialità. Inversamente la classe dominata – o quella parte di noi che ha solo esistenza e penuria – continuerà, come di fatto continua, a consumar poesia; non potrà non farlo perché la sua faccia è rivolta alla «cultura» come potenza che promette forma. La cultura dominante le viene continuamente sottoposta come sua essenza possibile. Ma dovrà necessariamente sentire la poesia come non-contemporanea, formalizzazione della esistenza degli altri; oppure non potrà non attenuare al massimo, anzi passare sotto silenzio, la natura formale della poesia, proprio perché si presenta come un inganno, un vano idolo. Non si spiega forse così la dilatazione della funzione didascalico-emotiva della poesia, a «sinistra», e da sempre? La degradazione necessaria, a «sinistra», della poesia-valore a letteratura-fatto? Ma questa è la corretta risposta della negazione rivoluzionaria alla poesia; solo che le dirigenze del movimento operaio, proprio perché dirigenze, mutuano dalla «cultura» la nozione di poesia-valore e pretendono sovrapporla alla letteratura didascalico-emotiva che di fatto non possono non promuovere. Sì che la propaganda ieri sovietica oggi cinese ha ragione quando parla di novità di quella produzione rispetto a quella prerivoluzionaria ed ha torto quando impiega la medesima categoria per definirle. Paradossalmente, sull'altro versante avviene un inverso processo: l'uso formale della poesia ossia il suo impiego come adempimento metaforico della esistenza è, per quanto degradato, l'uso che dalle élites discende alla industria culturale. L'industria culturale *predica* l'uso formale della poesia, cioè la sua supplenza religiosa; mentre oggi gli ideologi delle élites vogliono che la poesia sia solo letteratura, che la formalizzazione sia di ogni operare umano, predicano una «laicità» dell'arte (e della vita) che in pratica surroga con magia e superstizione, forti come droghe, la sete di irrealtà e di vuoto senza la quale non c'è per i proprietari gusto di potere e di dominio.

La complicazione e l'intrico di questi rapporti? Ma è la complicazione e l'intrico dei rapporti di classe in una fase storica che ha tolto loro ogni veste d'apparenza per ridurli a sostanza, al rapporto di «nudo dominio»; ad un grado infinitamente più profondo e celato di quello cui il *Manifesto* diceva aver la borghesia, centovent'anni fa, condotto i resti del pittoresco mondo medievale.

12. Si è voluto solo constatare la fine storica di alcune «figure». Che scrivere sia letteralmente impossibile, è stato scoperto da un pezzo; che lo scrittore possa ormai solo *das Leere lernen*, *Leeres lehren*, imparare il vuoto, insegnare il vuoto, non è meno vero per il fatto che ogni ragazzo lo sappia. Si tratta solo di non consolarsene facilmente, di non accomodarsi della condizione presente, ecco tutto. C'è già chi va parlando di «rinnovamento del mandato», confondendo ritmo della storia e ritmo dell'editoria. Certo, chi voglia scrivere, nulla potrà impedirlo. La poesia è impossibile eppure in questo momento c'è chi sta scrivendo poesia vera. Che la voce del poeta non debba né destare eserciti, né confortare né illuminare, lo sanno anche i nostri nemici. Lasciamoli nell'illusione che se diciamo la stessa cosa essa sia davvero la stessa cosa. Né si lamenti che la separazione che qui è constatata sia suicida. Rimane campo vastissimo, lo si è già detto, al discorso letterario, alla sua *utilità*. Naturalmente questo vale per chi, persuaso della fine d'ogni patria visibile e rinunciando ad ogni «casa del popolo», ad ogni calore umano, insomma ad ogni pubblico, anzi alla vita, se si vuole, nell'attesa che gli venga restituita, sa che quella gli può venire solo dall'ordine del Comunismo, dal «movimento reale che abolisce lo stato di cose presente», dagli organi visibili e invisibili che si fanno «formatori», che operano per la disponibilità dell'uomo a se stesso; nel giro dei conflitti quotidiani dove il Comunismo si illumina e si oscura. Lo scrittore di cui parliamo dovrà solo distinguere, almeno fin dove lo sguardo arriva, la vita dall'opera, secondo un insegnamento classico che le figure dell'impegno avevano obliterato. Le forze interiori cui fa appello per compiere la propria opera non gli perdoneranno ogni indebito trasferimento di privilegi e precedenza dall'opera alla vita. Se questa può pretendere alla dedizione dell'impegno quella non potrà nutrirsi che di rinuncia; anzi la sua gioia, la gioia manifesta dell'opera, la sua vitalità sarà, quando sia, della specie mozartiana: che atterrisce.

13. [«Al nesso di dialettica e certezza... tende a sostituirsi quello, più fragile e problematico, di dialettica e speranza... Ma il problema della certezza, o dei modi concreti del trapasso, è essenziale alla teoria... Dove e nei limiti in cui questa coscienza [di classe] tarda a manifestarsi, o si esprime in forma alienata, il marxismo entra in contraddizione con se stesso e finisce, volente o nolente, per assumere tratti speculativi» (R. Solmi, introduzione a *Minima Moralia* di T. W. Adorno, Torino 1954, pp. LIX-LX).

«Si potrebbe dire che, in Benjamin, il simbolismo religioso, l'immagine teologica della redenzione, è il punto archimedeo della speranza... Qui non importa mettere in luce la fragilità teoretica di questo sostegno o la sua incompatibilità con le forme reali del pensiero e della emancipazione collettiva... Sarebbe un errore, per i critici, prendere alla lettera le sue formule paradossali...» (R. Solmi, introduzione a *Angelus Novus* di W. Benjamin, Torino 1962, p. XXXVI).

Si è presa, si prenda nota].

14. Se è vero che *l'uso letterario della lingua è omologo a quell'uso formale della vita che è il fine e la fine del comunismo*, allora è possibile, seppure con ogni prudenza, suggerire una intenzione o una dedica a coloro che ci sono più vicini e che intendono scrivere: si cerchi di formare nell'opera letteraria o poetica una struttura stilistica che nelle sue tensioni interne sia metafora delle tensioni e della struttura tendenziale di un «corpo» sociale umano che per via rivoluzionaria muova verso una propria «forma». Che è il tema deriso dai «nuovi credenti», il tema della «prospettiva». La metafora, anzi l'allegoria del «corpo sociale umano» dovrà essere, nell'opera poetica, tutta sopportata dagli elementi linguistico-formali; legittimando così l'impiego degli strumenti analitici della critica semantica o strutturalista e insomma della tradizione formalista, ma solo a questa condizione.

E se è vero che *la classe è lo strumento che tende a rendere possibile l'uso formale della vita*, congiungendo, in quello, pessimismo ed ottimismo; e a renderlo possibile al di là di se stessa; se, nel suo lottare, orgogliosa delle piaghe lasciate dalle sue stesse catene, si allontana apparentemente da quella finalità e vuol affermarsi soltanto particolarità ed esistenza; se, quando invece è muta e depressa a mera categoria sociologica, a quella finalità altrettanto apparentemente si avvicina, assumendo le «forme» proposte dai proprietari della coscienza; allora è anche possibile aggiungere che si può scrivere *come se* esistesse intera davanti a noi quella arma della classe che il secolo ha chiamato Partito. Scrivere in sua presenza, vogliamo dire, non per suo mandato, assolti dalla illusione di vedervi accolta la funzione poetica. Diciamo *come se esistesse*, sottintendendo che oggi, per l'intellettuale o «l'uomo di cultura» (che poi nel Partito non avrebbero più posto, come tali), il tema non è davvero quello di rifare o riformare il partito né tanto meno di prefigurarvi la società comunista ma di *riconoscerlo* ove si venga facendo, se torni a farsi in questa o in qualunque altra parte del mondo, senza commettere errori nell'interpretare l'ordine delle stelle e l'ora della partenza.

15. È possibile che il «proletariato», la «classe operaia», la «classe rivoluzionaria» non esistano o non siano mai esistiti o siano solo immagini di altro, cui non sappiamo o vogliamo dare il nome?

È possibile. E sebbene questo non tolga necessariamente valore alla proposta omologia fra formalizzazione poetica e tendenziale formalizzazione della realtà umana nella storia (che si può supporre perseguibile per altre vie), ecco che toglierebbe valore a noi, fino a lasciarci affatto spogli e muti e, peggio che morti, non nati. Per il cristianesimo la formalizzazione della vita si compie in collaborazione con la Grazia e fuor del tempo. Mentre lo storicismo moderno dichiara illusoria l'idea di un fine della storia e anche solo di un salto qualitativo in essa e dunque della fine della «preistoria» che è la nostra.

È un rischio e dev'essere corso; una antica scommessa, e dev'essere accettata. Se «questa storia», quella che ci sta intorno, non ha alcun fine, l'inesistenza è già tutta curva a ricevere e annientare la forma che diamo al verso, appena meno imperfetta di

quella che senza alcuna illusione tentiamo con alcuni compagni di conferire alla zona illuminata della nostra vita. Allora l'onore sarà stato nulla, senza la verità. Ma può anche essere il contrario: che l'onore costringa a sé, e tenga, la verità.

1964-65.

III.

Difesa del cretino

A pagina 160 del numero 28 della rivista «Quaderni Piacentini», la rubrica «Cronaca italiana» cita a schermo la lettera di tale A. Z. a «Vie Nuove», dove colui se la prende con i *beats* e a quelli contrappone se stesso *pronto a fare la mia parte, ma con una laurea in chimica, lavorando in campagna per poter studiare, senza capelli lunghi o vestiti sporchi, sbagliando, soffrendo, migliorandomi. Senza ragazze facili in minigonna a darmi forza, ma con la mia fidanzata che amo e che mi dà realmente forza, che rispetto perché merita rispetto, che sa che non credo in Dio e che sono comunista e che non mi odia per questo. Io sono pronto, ma col lavoro, con lo studio, i consigli dei vecchi e dei giovani, con l'onestà... ecc.*

Scorse in fretta quelle righe (che importanza può avere, fra gli aquilonari problemi e pensieri che ci attraversano, il compagno A. Z.?), m'è parso che qualcosa non suonasse giusto. Dissuasato dal tentare una difesa di così sgradevole personaggio, dal voler cercare consensi che i più giovani dovrebbero certamente negarmi se sono veri i luoghi comuni sul loro conto, mi ostino a credere che questa potrebb'essere una discreta occasione per accennare ad alcuni temi di riflessione, non solamente di stile.

Che cosa si deride in quel personaggio? Non tanto il giovane rivoluzionario all'italiana, il comunperbenista prodotto in serie dall'ultimo decennio di involuzione del movimento operaio, ossia il risultato di una diseducazione di cui siamo anche noi responsabili per la cautela, lentezza ed indisciplina della nostra resistenza. Non insomma il suo significato politico: quanto le sue componenti culturali e psicologiche, la rozzezza retorica, la sessuofobia, l'incapacità espressiva, l'autodidattismo, le vanterie... Ma che cosa sono queste se non alcune connotazioni di classe del *nuovo* piccolo borghese ossia i segni della resistenza (di retroguardia) che il nuovo proletariato oppone alle forme «culturali» del capitalismo avanzato, alla propria definitiva colonizzazione? Sempre che si ammetta che, al di là del virtuosismo cattolico o socialcomunista, la cultura del capitalismo avanzato miri, almeno in Italia, alla demoralizzazione e al disarmo ideologico, al cinismo della tecnica, al consumismo e insomma alla distruzione di gran parte degli ideali sbandierati da A. Z.

L'arretratezza del nostro «cretino» non è insomma, come potrebbe dirci una osservazione affrettata, quella della classica meschinità filistea piccolo-borghese che dà tanto ai nervi a molti nostri vicini per lunga tradizione schiavi d'una attrazione o capillarità intellettuale verso la eleganza, la larghezza, la generosità immoralistica delle grandi borghesie e dei ceti dirigenti internazionali, con le loro alte e basse corti di libertari, artisti, eslege, suicidi. Tiene di quella, ha rapporti con quella: vedi la sua

biblioteca «progressista» di oltre «mille volumi» (ne aveva una analoga suo nonno, fra 1890 e 1910, e il suo bisavolo farmacista Homais). Ma la differenza sta nel fatto che egli è figlio della trasformazione industriale dell'Italia degli scorsi quindici anni o, se preferiamo, del ritardo di quella trasformazione su quella di altri stati più moderni; è figlio di un quindicennio di scuola democratico-cristiana e togliattesa. Ora, quell'Italia nuova che ci è cresciuta intorno, cos'è se non la materia, l'oggetto e insieme il soggetto di ogni nostro possibile stato, d'ogni nostra eventuale rivoluzione? Guardiamolo, l'odioso «cretino». Sostituiamo qualche libro della sua biblioteca, qualche frase nei suoi discorsi. Mutiamogli anche la tessera di partito che ha in tasca. La sostanza rimane la stessa. Ripugnante, disumana, sconcertante? Sì, per noi; e mai questo noi ci ha così negativamente definiti. *Ma non per chi avesse davvero la tensione e la capacità del politico, il senso del possibile e del concreto.*

Eredi del petit troupeau volterriano, e degli adolescenti gidiani che libri e cinema ci ripropongono ormai da mezzo secolo, coloro (ossia molti di noi) dimenticano che i «cretini» sono la – legittima – maggioranza assoluta dell'umanità perché sono coloro che dalla penuria (d'ogni genere), dal disordine (magari ben ordinato), dall'ignoranza e dalla inutile contraddizione fra necessità individuali ed etica voluta dai padroni, tendono ad una migliore condizione materiale, ad un ordine di ragione, ad un sapere; e ad un'altra specie di contraddizione, quella semmai fra le necessità di tutti e l'etica di tutti. È con e per i «cretini» che dopotutto si fanno quelle rivoluzioni di cui si è parlato fino ad averne la testa secca. Essi non sanno quel che Nietzsche sapeva anche se, per amore del proprio fato, non lo superava nella sola direzione possibile, quella dell'agire politico - e cioè che la critica moralistica al filisteo si loda di filisteismo. Le risa sul «cretino», la beata certezza di avere il consenso degli spiriti forti sono insomma moralismo e del peggiore. Si ritengono superiori al «cretino». E lo sono. Ma in senso strettamente classista. Di una classe «superiore». Non in nome di un pensiero o di una azione che sappia nello stesso tempo pronunciare l'apologia della grandezza e quella della umiltà, che sia ad un tempo assolutamente aristocratica per quanto è dei valori e assolutamente democratica per quanto è degli uomini, che osi le «parole» (ossia i limiti) della morale, sapendo che in realtà dovrà distruggerle. Che dia luogo al «cretino» sapendo che il mondo ha, nel preciso senso di questa parola, *bisogno* anche di lui per diminuire, se possibile, l'universa cretineria.

Più in breve: gli spiriti forti che deridono il «cretino» sognano, così facendo, il mitico luogo dove la cultura supremo-borghese celebrerebbe con una invisibile «scienza operaia» nozze vertiginose come quelle delle api. Non sanno che quel luogo esiste realmente. Ma non è luogo d'unione: è di permutazione. Non consente spettatori ma solo attori. Tutti vi siano protagonisti e spesso, a generazioni intere, a intere classi, vittime.

«Dentro l'orizzonte della loro sensibilità (di populist letterari italiani) c'è ancora posto per una concezione positiva del mondo moderno in cui l'onestà, la purezza, l'ingenuità, il sacrificio possono essere considerate forze essenziali dell'umana

convivenza», scrive, con un diabolico lampo nelle pupille, Asor Rosa a p. 270 del suo *Scrittori e popolo* (1966). Già, c'è ancora posto. Quando la rivoluzione bolscevica prese ad aggiungere l'aggettivo «socialista» ad una istituzione o ad un valore (eroismo socialista, giustizia socialista, tribunale socialista e simili) non compiva solo un gesto. Voleva dire che quella istituzione o quel valore cominciavano a doversi muovere in un contesto che avrebbe dovuto alterarle radicalmente. Diventavano esempi viventi di dover essere. In questo senso era assolutamente vero che l'operaio cosciente dovesse combattere il nazionalismo e il patriottismo del proprio paese (borghese) ma difendere in armi «la patria del proletariato» e la propria, se socialista. «L'onestà, la purezza, la bontà, l'ingenuità, il sacrificio» non solo possono ma debbono essere considerate «forze essenziali dell'umana convivenza» perché lo sono realmente dove si combatte per il comunismo. I «valori» sono una circolazione fiduciaria garantita da una intenzionalità politica collettiva, da un fare del gruppo che li accetta. In questo senso è rigorosamente vera la frase di Lenin: morale è quel che serve per la rivoluzione. Il torto del nostro «cretino» non è di credere a quei valori ma di non sapere che «solo se il socialismo si definisce come fase estrema e demistificatoria delle contraddizioni borghesi, può farsi portatore di quei valori in funzione socialista»¹. Non sa che l'appello a quei valori è giustificato solo nella misura in cui, accompagnandosi ad un comportamento politico che combatta la mistificazione capitalistica, esprime uno «stato di obiettiva non-libertà e di condizione subalterna»²; in nessun modo un fatto individuale. Non per quel che dice è dunque «cretino», colui; ma per il fatto di scriverlo a «Vie Nuove», ossia per affidarlo ad un mistificante contesto politico.

Egli viene per così dire, purgato dal suo «cretinismo» privato proprio nella proporzione in cui è una vittima del comunperbenismo dialogante. L'ideologia quotidiana del comunismo italiano odierno (o almeno di certi suoi larghi settori, in conseguenza d'una più che decennale attività pedagogica) ha finito col creare, si sa, una serie sempre più complessa di mediazioni e di contraddizioni fra l'esercizio di date virtù (moralì, civili) e la lotta per la distruzione dell'ordine capitalistico internazionale, anzi l'ha stabilizzata in una tradizione politica. Può sembrare che quella contraddizione sia positiva, se le forme avanzate della ideologia capitalistica paiono liquidare gli stessi «valori» propri di ieri. Ma in verità non è così: i valori paleo-borghesi (repressione sessuale, lavoro, patria, «cultura», ecc.) sono poco più che foglie secche o «bandiere raccolte» (secondo l'immagine cara a Stalin) quando non vengano riaffermati in una prospettiva di superamento reale, ossia politico, non solo del lassismo e cinismo neocapitalistico ma di se medesime. Non si corregge A. Z. dimostrandogli la positività dei beat o delle minigonne, la conciliabilità di costumi sessualmente non repressi e di lotta per il comunismo o l'opportunità di sopprimere i parenti prossimi; e nemmeno migliorando e aggiornando la composizione della sua biblioteca. Si può correggerlo solo se si sia capaci di fargli capire qual è l'itinerario

¹ E. Masi, in «Quaderni Piacentini», n. 13, p. 13.

² Ivi.

delle sue virtù, e qual è il punto in cui la forza d'urto di quelle vien meno, quale il feltro che le spegne e le annulla. *Quel punto è un punto politico*. I canali politici che quelle volontà e quelle virtù dovrebbero convogliare sono ostruiti. Chi sa non fa è chi fa non sa. Fra le sue personali disposizioni all'impegno e al sacrificio e la lotta mondiale per il comunismo non c'è più rapporto. Le vite diventano, letteralmente, senza scopo o si creano scopi fittizi, intermedi.

Molti surrealisti, disse Sartre una volta, lo furono per far dispetto a papà. Familles, je vous haïs. Da trent'anni ci ripetono che il comunismo – sovietico e poi occidentale – ha restaurato o difende valori tipicamente piccolo borghesi. Di dove, poi, da che vetta, parlino quelli che ce lo ripetono, si vorrebbe saperlo. Gide lamentava che in Urss 1934 si mandassero i pederasti ai lavori forzati e aveva ragione. Il guaio era, che ai lavori forzati stavano per mandarci anzitutto i comunisti. Ma ai letterati interessava la fine della famiglia, il libero uso dei corpi, insomma il «costume», non quel che lo sosteneva e determinava. I surrealisti cantavano Violette Nozières, parricida e matricida. Applaudivano i calci al povero cieco violinista nel *Chien Andalou*. Poco più tardi la carta di lusso di «Minotaure» avrebbe recato nitidissimi clichés di cadaveri insanguinati per le vie di Mexico City, con commenti di Breton, o foto da istituto di medicina legale sulle vittime dei maggiori sventratoti fine-secolo.

Pensando a quel che doveva in quegli anni cominciare e fino ad oggi continuare, vien quasi voglia di chiedere agli eredi di quelle rivolte, come quella dama francese da scompartimento ferroviario ad un voluminoso esibizionista: *Et alors?*

Bisogna saper guardare i propri genitori in faccia. «L'errore infantile, che è di quasi tutti gli uomini, ma non dev'essere mai di chi si pone come capo o come maestro e che consiste nel non saper guardare i propri genitori in faccia, nel credersi liberi, cioè, dalla propria tradizione familiare a scuola o a spasso... »³. Avere un rapporto non nevrotico con i padri è probabilmente molto difficile; ma esso implica, o simboleggia, il rapporto con la classe, con la realtà. *Chi vuol parlare agli altri o in nome degli altri* – questo ci insegna la psicanalisi ma lo aveva già insegnato la storia delle minoranze intellettuali e politiche – *dev'essere già stato «parlato» dagli altri, dev'essere il supporto vivente della comunicazione, la prova del suo paradosso. Comunicare, in questo senso, è scegliersi dei compagni e disporsi con essi nell'ordine temporale*. Dunque riconoscere o eleggere dei «padri» unica via per aver diritto a dei «figli». Altro che prendersela con la meschina infamia dell'Italia presente. E questo che rende così sterili, rauchi – e confusi – i bei gridi di tanti amici e anche nostri. È così inutile per disarmata sincerità la «coazione a ripetere» di Pasolini che ora scopre l'America della Nuova Sinistra, invece di spiegar meglio a sé e a noi che cosa abbia fatto e fatto credere, a chi e come, negli ultimi dieci anni, con i film, poemi e articoli, siano pur sempre fra il meglio della produzione intellettuale di questo paese che se talvolta lo chiama in tribunale più spesso gli dà onori e sussistenze.

³ G. Noventa, *Nulla di nuovo*, 1936.

Bisogna finirla con le puerili sinossi storiche dell'idiozia di sinistra, che ci hanno insegnato a gemere sul fatto che, ad esempio, quando si stampavano *Les fleurs du mal*, da noi si stessero ancora aspettando i poemi di Carducci. Esse generano in continuità i sogni intatti delle Russie, delle Cine, delle Americhe, dei Proletariati arcangelici. Fanno accettare una «idea di progresso» che, in ultima analisi, è mutuata da quello industriale e tecnologico. Distraggono dalla parte assegnata: che è il nostro paese, non come «via nazionale» ma come spazio e corpo dell'agire, come sua incarnazione.

Che cosa può importare, ai nostri aquilonari pensieri, usi a spaziare dall'Estremo Oriente al Bronx, del compagno A. Z.?

Perché c'è un consiglio di prudenza, qui, da srotolare con delicatezza. Questo: *ad ogni gesto o frase o scatto o scherno di intolleranza verso gli altri* – e tanto più quanto meno rilevante, responsabile o pericoloso ne è il destinatario – *rischia di corrispondere* (quando cioè si creda o ci si illuda di servire prima una verità che un'azione) *un moto di accondiscendenza e di tolleranza verso se stessi* – e tanto più quanto meno coerente, lucido e generoso ne è il beneficiario. Quella accondiscendenza e tolleranza si manifestano anzitutto nei confronti di coloro che, per condividere le nostre opinioni, ci sembrano più vicini e quasi prolungamenti di noi stessi: e tendono a farne i membri di una setta. Due sono infatti i movimenti (contraddittori) del settario: non solo quello di purificare il gruppo da ogni supposta incoerenza ma anche quello di annettervi chi ne giuri il credo, senza riguardo alla indole e natura delle opere; come *I dèmoni* insegnano. E una delle più tenaci sette è quella che si fonda sui privilegi intellettuali, veri o falsi – cioè falsi se privilegi. Può andare dalle grandi massonerie illuministe della società borghese fino alle più miserabili cricche eroto-artistiche. Dare del cretino ai lontani rischia insomma di abituarci a non darlo a chi ci è più vicino e magari lo merita; ci abitua ad omettere la pratica «riprensione fraterna», a non affrontare gli equivoci inevitabili e salutari, gli equivoci della «comunicazione».

Noi tutti abbiamo indulgenze inammissibili e spesso vergognose verso uomini e libri, quando sembrano credere le stesse cose che crediamo noi, anche se il grado di quella credenza, il suo livello, ci sembra volgare o inferiore. Anzi si danno – più spesso che non si pensi ed anche negli animi più delicati – casi in cui, confondendosi il rispetto della verità con quello per se medesimi, si accetta e si applaude che altri quelle verità ripeta o interpreti purché lo faccia ad un livello inferiore a quello cui noi le abbiamo partecipate o espresse; solo se sia, o possa almeno sembrare ai nostri occhi, un po' *inferiore* o vile. È uno dei casi di demagogia intellettuale, più pericoloso di quella dei politici perché, meno evidente, non può disgiungersi da un aristocratico brivido di potere.

Più predicano la morte dei «valori» e più, in realtà, sciorinano elenchi di «controvalori». Anch'essi, intendo tutti coloro che ridono sul compagno A. Z., «traspirano moralità da tutti i pori», come dice Brecht. Quella loro inevitabile servitù, quel penoso duello al buio me li rende tanto simpatici, che in un unico abbraccio stringerei loro e il «cretino». Tendono a scambiare – colpa davvero veniale – il loro personale universo di gusti e costumi (e quello, intraveduto e supposto, dei loro

simili nel mondo intero) con un «progresso». Quando l'unico «progresso» che ci dovrebbe stare a cuore dovrebbe essere quello che rende più rigorosi gli intelletti e più inflessibili le volontà per l'emancipazione verso il Comunismo, se questa parola significa ancora qualcosa.

1967.

Parte terza

Di alcuni critici

I.

Leggendo Spitzer

Il saggio di Cesare Cases¹ segue di poco la traduzione di alcuni dei più importanti scritti dello studioso viennese. È una critica marxista alla pretesa di presentare il lavoro di alcuni stilcritici come critica integrale.

Per Cases la polemica fra l'idealismo di Spitzer e l'antimentalismo dei neopositivisti è solo una guerra civile. I limiti della stilistica sarebbero quelli medesimi dell'estetica contemporanea, per i tre problemi maggiori che il soggettivismo estetico non ha risolti: quello del grado di *effabilità* dell'individuo, quello della *consapevolezza* dell'operare artistico e quello della *genesì* dell'opera.

Riaffermato su ogni altra il primato di una critica fondata su di una filosofia, secondo Cases l'indagine stilistica sarà legittima come propedeutica filologica alla critica o come esemplificazione e conferma dei risultati da quella per altra via raggiunti.

Le questioni di metodo poste dalla traduzione del libro di Spitzer (non si vuol qui parlare delle sue analisi) si inseriscono in una discussione che ormai da mezzo secolo continua fra i nostri studiosi; ma qui se ne dà cenno (per svilupparne sommariamente, una sola) in relazione al saggio di Cases, fra i primi che da noi affronti con chiarezza un ordine di problemi destinato a sempre più impegnare studiosi di letteratura e critici di formazione marxista. Se la traduzione di Spitzer è il segno di una probabile divulgazione della stilcritica fuori degli ambienti universitari, è augurabile che anche il saggio di Cases solleciti ulteriori studi da parte della cosiddetta critica militante.

Rilevato qualche eccesso di parzialità polemica (l'accusa di teologia rivolta a Spitzer, ad esempio, non implicherebbe, anche se fondata, che l'intento di restare all'interno dell'opera debba essere interpretato come *unio mystica*), si può essere d'accordo con la sostanza della tesi di Cases; e cioè che la pseudo obiettività scientifica degli stilcritici dalla pressione dei loro inevitabili pregiudizi è ridotta spesso ad essere piuttosto di conferma che di innovazione dei giudizi tradizionali.

Ma limitiamoci al secondo dei problemi che, secondo Cases, la Stilistica lascerebbe irrisolti: quello della *consapevolezza* dell'operare artistico, chiave di volta della Stilistica medesima. Per Spitzer, si dà nel poeta *consapevolezza* dei significati logico-contenutistici mentre la sua *inconsapevolezza* che è sempre quella della forma,

¹ L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari 1954; C. Cases, *I limiti della critica stilistica*, in «Società», nn. 1 e 2, 1955.

sarebbe, una volta identificata, la spia di altri e più veri contenuti. Risponde Cases: come mai la «inconscia volontà formale» contraddice talvolta il contenuto prescelto e talvolta no? L'estetica soggettivistica non può qui rispondere. Se si suppone invece che lo scrittore elabori una realtà obiettiva, si deve poterlo supporre *artisticamente* (cioè nel suo operare formale) conscio di quella realtà anche senza esserlo filosoficamente, politicamente, ecc. È la nota tesi di Lukács, quella del «trionfo del realismo». Per Spitzer (secondo Cases), l'artista sa quel che pensa ma non interamente quel che fa: e nel fare rivela, inconsapevole, altro da quel che pensava. Per Cases (con Lukács), egli sa sempre quel che fa, anche se non sempre sa quel che pensa o pensa erroneamente. Dove può fallire l'autocoscienza ideologica, soccorrerebbe la «superiore onestà» dell'artista. Ed è chiaro che la contestazione riguarda la nozione di «sapere».

Insomma per Cases (e per Lukács) la contraddizione, quando esista, sarà conoscitiva (intellettualismo estetico, bisognerebbe chiamarlo, per analogia a quello etico); per Spitzer sarà appena psicologia, dell'*individuum*. La prima si assimila alla inconseguenza, logica o etica; la seconda al lapsus.

Ma proviamo ora a chiedere a noi, a Cases, se il criterio di validità artistica (ultimo e primo dei problemi) risieda nella misura della adeguazione (o *rispecchiamento*) alla realtà obiettiva (mimesi della natura o della storia) o invece nei modi e gradi della *elaborazione o combinazione* dei dati. (Occorre avvertire che quando parliamo di «rispecchiamento» e di realtà obiettiva non intendiamo nulla di inerte e passivo e che la realtà obiettiva non è l'immediato sensibile? Ma quando parliamo di modi e gradi della elaborazione o combinazione dei dati, con quest'ultima parola ci si vuol riferire a quell'ordine di elementi o di segni che, singolarmente presi, sono bensì elaborazione o combinazione, o segni, di una esperienza, ma che si aggregano e combinano, appunto, come «parti del discorso»: da «quel ramo del lago di Como», fino all'elemento chiamato «Renzo» o a quello chiamato «peste di Milano», ecc.).

Nel primo caso il giudizio di adeguazione di una opera d'arte (il giudizio di «verosimiglianza») sarà relativo alla conoscenza non già artistica, ma scientifica, storica, ecc., che della realtà obiettiva il critico o il lettore avranno. So (o credo di sapere) che cos'è un naufragio, una gelosia, l'esperienza di un giovane sul campo di battaglia e potrò allora, senza andare oltre la mia competenza, giudicare dell'adeguatezza e verosimiglianza del V dell'*Odissea*, del II della *Recherche* e del I della *Chartreuse*... Ma è facile vedere a questo punto le più gravi conseguenze di questa eteronomia (che di fatto viene però praticata da qualsiasi critico o lettore di poesia). Una di quelle conseguenze si è che il salto fra l'ordine conoscitivo-discorsivo e quello conoscitivo-espressivo, sintetico (che è l'opera di poesia) è spesso, in pratica, colmato surrettiziamente da qualche pregiudizio estetico o conoscenza estetica riflessa, onde il grado di adeguazione di un dato fatto d'arte non sarà soltanto commisurato ad una realtà raccolta a colpi di «vita» (o di storia o scienza o filosofia o filologia) bensì a residui di precedenti «organizzazioni» artistiche; come stanno a dimostrare buona parte dell'obiettivismo, o classicismo, critico, e i classicismi in genere, inseparabili dai «modelli»; e finalmente gli stessi limiti di un Lukacs, con le note

conseguenze di possibile sterilità critica. Non esiste lettore (e tanto più critico) che accanto o insieme ad un ordine di esperienze e conoscenze non artistiche non abbia anche un «passato», una «memoria» artistica. E non c'è nulla di strano nel fatto che, almeno nella cultura occidentale di origini rinascimentali, il «vero» delle poetiche classicistiche o razionalistiche sia andato quasi sempre d'accordo con la precettistica, i canoni, le retoriche.

Nel secondo caso invece (quello della elaborazione o combinazione), il criterio di validità dell'opera non sarà più esclusivamente nella «verosimiglianza» bensì anche nel margine di inadeguatezza positiva, cioè di (apparente e contingente) irrealtà, nella sua interpretazione inedita del reale. Dove prima l'occhio critico si posava solo sulle somiglianze, qui si poserà piuttosto sulle differenze (e la somma delle differenze è la differenza suprema, il sogno della autonomia assoluta). Balzac ci dice sulla Francia di Luigi Filippo e sull'*homo franco-gallicus* della prima metà del secolo XIX qualcosa di diverso, e non solo di simile, da quello che ci direbbe un'indagine storica o scientifica; diverso non solo formalmente. Qualcosa che, per poter essere parzialmente verificato ha dovuto – come gli eventi che la storia narrano – svolgere nel tempo le sue virtualità (quella determinata fase della società borghese, ecc.) ma – diversamente dalla narrazione storica – in un modo che non cessa di essere una creazione, ossia qualcosa di sostanzialmente incommensurabile e irriducibile agli elementi, a noi noti, del reale da esso elaborato. Detto altrimenti: la convergenza fra conoscenza scientifica, storica, ecc., del reale e quella artistica è appena il necessario punto di partenza per rilevare la differenza specifica di quest'ultima. Il criterio di valore sarà nella tensione fra conversione e divergenza. Quanto più l'opera d'arte parrà dire le stesse verità dell'indagine scientifica, storica, ecc., tanto più si riveleranno le differenze. L'opera vive (nel senso preciso di «opera», cioè esecuzione d'arte e non documento; e di «vivere», cioè possedere efficacia comunicativo-espressiva) nella misura della tensione fra giudizio storico-critico e sua resistenza (la apparente «irrealtà») a quel giudizio. Ora, qual è l'ultima istanza di questa tensione? È il «reale», che alimenta le due diverse forme di conoscenza. Entrambe a quello rinviano. Ma cos'è l'esperienza di quel «reale» se non prassi?

Ogni lettura, si conviene, è confronto fra il nesso segno-significato della pagina e la totalità «Culturale» del lettore. Ma non si può dire che questa risolva quella in sé come una riduzione dell'ignoto al già noto. Quella che si suol chiamare la inesauribilità dell'opera d'arte non tanto mi sembra risiedere nella pluralità di significati della parola poetica o, come si dice, nelle sue diverse possibili letture, quanto quel moto circolare che essa istituisce; fra la parte di sé relativamente riducibile in termini diversi, cioè traducibile. Circolarità: perché quel che sembrava chiaro torna col tempo ad oscurarsi nella misura in cui altre parti o altri aspetti dell'opera si illuminano. La stessa «forma» si tramuta.

Il mistero famoso della sopravvivenza artistica rimane, ma cambia aspetto, se invece di guardare, secondo la frase di Marx, a quel che dell'arte del passato vive malgrado la scomparsa delle strutture economico-sociali, si guarda a quel che non vive più; ossia al

costo della sopravvivenza. Ogni episodio della conoscenza artistica, se e sovrastrutturale e cioè, in ultima analisi, determinato dalla prassi, anche al di là della zona sottoposta alle mutazioni delle mode e delle tendenze può subire una erosione, un depauperamento, fasi di afasia relativa e finalmente di morte e resurrezione ad opera di rivolgimenti strutturali. Al limite, muore Giove e l'inno del poeta muore con Giove. La sopravvivenza dell'arte greca (per restare all'esempio di Marx) è stata assicurata da un prodigioso relais culturale, da Orazio a Canova, che ci rende parlanti gli scorticati marmi di Lord Elgin. (Negli intervalli del relais, i contadini feudali fondevano tranquillamente i bronzi pagani). Ed è proprio la mancanza di quella continuità a non farci sentire come *normale Kindheit* l'arte protocinese o indiana o precolombiana, che ha invece bisogno, per essere intesa, di un salto fuori della tradizione classicistica.

Ancora: l'uomo di Spitzer è, in sostanza, l'uomo psicologico freudiano e il suo rapporto fra conscio e inconscio è soggettivo o di un obiettivismo sociologico-scientifico; mentre l'uomo di Lukács (e di Cases) ha come proprio inconscio l'alienazione di classe. In quest'ultimo la stratificazione del reale determina quella interiore, il mistero della libido non è che allegoria di quello della storia. E, se è certo che l'autocoscienza marxista è momento necessario e progresso autentico (il che fonda la critica di Cases alla cattiva obiettività della stilcritica e l'esigenza di una parzialità esplicita) è anche vero che – come solo la prassi e non l'autocoscienza vince la nevrosi – così il «mistero della storia» non si risolve né con la lettura del *Capitale*, né con tutta la bibliografia del marxismo, bensì con l'attività verso la rivoluzione e nella misura in cui questa modifica il mondo. È comprensibile che Cases sembri volere (ancora hegelianamente e come molti marxisti) che la letteratura e l'arte rimangano sempre un po' al di sotto della critica filosofica e storica, salvo innalzare il disco rosso della «scienza» quando quella critica sottolinei un po' troppo l'autonomia dell'arte; infatti la lotta contro l'autonomia cela sempre la tendenza ad una eteronomia a senso unico. È comprensibile perché così si cerca di «aprire» nella direzione «discorsiva» quel che di «chiuso» su se stesso, di pago in sé, di consumato in effigie, sentiamo nelle più alte opere d'arte.

Infatti il carattere profetico, apostolico ma conservatore di tutte le grandi opere di poesia le fa intimamente contraddittorie. Nell'atto in cui svelano con straordinaria energia le connotazioni alienate del reale, le superano, ma solo in speranza, utopisticamente – «a parole» e quindi le confermano. Viene da chiedersi se non si possa applicare all'arte in genere quel che Marx dice della religione; anzi, se molte delle difficoltà dell'estetica marxista e della «politica artistica» del movimento operaio non derivino proprio dall'inconfessato timore delle conseguenze d'una somiglianza portata agli estremi, dell'enorme caverna disertata dal cosiddetto «irrazionale»...².

² R. Barthes ha recentemente (*Littérature et signification*, in «Essais critiques», 1964) confermato in che senso la letteratura è «constitutivement réactionnaire»: «Chaque fois qu'on valorise ou sacralise le réel (ce qui a été jusqu'à présent le propre des idéologies progressistes) on s'aperçoit que la littérature n'est que langage, et encore: langage second, sens parasite, en sorte qu'elle ne peut que connoter le réel,

L'opera d'arte non si risolve nella critica. Non si media col pensiero storico o filosofico. Quel che ha da essere, lo è direttamente: educando a rilevare e ordinare il mondo secondo moduli suoi propri, con una continua «proposta di essere» che chiama la trasformazione. L'opera di poesia ci sta di fronte. Apparentemente, essa non chiede nulla. «Bisogna dar ragione perfettamente a coloro che dichiarano il bello, e lo stato nel quale esso trasporta l'animo nostro, del tutto indifferenti e infruttuosi riguardo alla conoscenza e al sentimento. Hanno perfettamente ragione, perché la bellezza non dà alcun risultato singolo né per l'intelletto né per la volontà, non realizza alcuno scopo singolo né intellettuale né morale, non scopre nessuna verità, non ci aiuta a compiere nessun dovere ed è insomma egualmente inetta a formare il carattere e ad illuminare la mente». Così Schiller³. Però, subito dopo: «Ma appunto per questo si è raggiunto qualcosa di infinito». E – nella misura in cui è proprio la nozione di «bellezza» che è mutata, da Schiller a noi, pur tuttavia rimanendo nella linea dei pensieri ora citati – si può aggiungere che l'opera d'arte e poesia *appare* carica di energia potenziale e non attuale proprio perché unisce l'apparente casualità d'un oggetto di natura con la latente violenza d'una intenzionalità umana. E aveva ben ragione quell'antico greco ch'era stato scoperto abbracciato alla Venere di Cnido. Con la sua sola presenza l'opera di poesia propone che il mondo si misuri e strutturi a sua immagine e somiglianza. Proprio all'opposto dell'estetismo che crede abolire la distinzione fra forma e vita, l'opera d'arte e poesia, metafora o modello d'un rimorso o d'una speranza, guarda la vita da lontano. E non indica nulla fuor di se stessa. Proprio per questo, la consumazione estetica è necessariamente uno scacco; proprio per questo la mozione che sorge dall'immagine d'arte e di poesia è, paradossalmente, di disubbidienza a quella apparizione, di distacco da quegli occhi di Medusa. Solo che il tipo di metafora e di modello che essa è, lo ritroviamo nella prassi; i due diversi, incomunicabili linguaggi si strutturano in analoghi modi, si articolano in figure simili. E, finalmente, la trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi, appare come l'adempimento di una intenzione silenziosa delle massime opere della poesia.

Per queste ipotesi apertamente «romantiche», il *Zirkel in Verstehen* di Spitzer è necessario ed insufficiente. Perché tende ad esaurire l'opera di poesia in un moto dal

non le dénoter: le logos apparaît alors irrémédiablement coupé de la praxis... Mais aussi, chaque fois que l'on écrit d'une façon suffisamment ambiguë pour laisser fuir le sens, chaque fois que l'on fait comme si le monde signifiait, sans cependant dire quoi, alors l'écriture libère une question, elle secoue ce qui existe, sans pourtant jamais préformer ce qui n'existe pas encore, elle donne du souffle au monde; en somme la littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer». Dove, subito dopo il consenso, debbo solo aggiungere che la nozione di letteratura (qui, istituto, momento dell'essere, modalità del linguaggio) non coincide con quella, da me più spesso impiegata, di «poesia» o di «arte», che conserva un criterio di valore; ed è nell'ordine del valore che si cela l'ambiguità conservatrice o reazionaria dell'opera, nel suo essere già, nella (apparenza di) compiutezza, nel suo essere che «in sé si gode». Per fortuna l'opera d'arte, non meno di Dio, ha bisogno degli uomini.

³ F. Schiller, *Dell'educazione estetica dell'uomo* (1793-1794) (trad. it. in *Saggi estetici*, Torino 1951, pp. 203-323).

cerchio al centro e dal centro al cerchio, quando essa ha una componente centrifuga, un «amor di perdizione», sia verso il pre o post-poetico – senza di che non esisterebbe – sia nei confronti delle erosioni storiche del contesto linguistico, che nessuna chirurgia filologica può risarcire e nessun genio critico può far più che descrivere.

1955.

Appendice. *Due lettere di Spitzer.*

Dopo la pubblicazione, sul n. 1 di «Ragionamenti», dello scritto che qui precede, ricevetti da Leo Spitzer una lettera. Alla mia risposta segui una sua. Avrei avuto caro proseguire la corrispondenza: ma quando ebbi iniziata la risposta – che qui riporto fin dove è giunta – mi parve capire l'improntitudine di voler far lezione ad un uomo come Spitzer e lasciai incompiuta e non spedita la mia replica. Nei testi di Spitzer ho solo corretto qualche errore ortografico e omesso, come nei miei, alcuni riferimenti privati.

Baltimora, John Hopkins University
23 novembre 1955

Caro signor Fortini,

ho letto la Sua recensione dell'articolo del Sig. Cases e mi permetto qualche osservazione.

Contrariamente alla Sua intestazione (L. Spitzer... Cases...), Lei fa la critica di Cases, non di me, o soltanto di quel «me» che ha intravisto a mezzo delle parole di Cases. E questo mi sembra un procedere inesatto: Lei non ha conoscenza diretta dei miei scritti, soltanto una conoscenza «rispecchiata».

Ed è questo che Le fa dire «l'uomo di Spitzer è, in sostanza, l'uomo psicologico freudiano». La verità mi sembra questa: io stesso ho ricondotto le mie prime indagini di critica dello stile a una influenza freudiana ma mi sembra vero anche che, man mano, ho rigettato l'impostazione freudiana (lo stile = deviazione dal normale, ecc.). Nel mio volume italiano si può veder facilmente che oggi faccio una critica ispirata piuttosto alla tradizione letteraria che determina lo stile dello scrittore. E questa tradizione stilistica è qualche cosa di oggettivo, dovuto forse a quel «relais culturale» di cui Lei parla così bene, ma, insomma, si può dire che tale ode del Claudel sia concepita secondo due tradizioni che si combinano: quella dell'ode rinascimentale e quella dell'innologia. Questa analisi dell'azione del passato sul presente può spiacerLe, ma nondimeno deve esserci qualcuno (il filologo, credo) che si occupi di tali influenze.

Ci sono altre cose del Suo articolo che non capisco bene, per mancanza senza dubbio di conoscenza delle estetiche marxiste. L'opera d'arte, secondo Lei, è una «rielaborazione del reale» ed è parallela (ma diversa) alla storia, scienza. Mi colpisce il fatto che Lei esemplifichi con Balzac, cioè con un suo romanzo, che deve essere infatti la riproduzione di una certa realtà storica, sociale, ecc. Ma che cosa ha da fare colla storia sociale una poesia come quella che ogni tedesco probabilmente dichiarerebbe la più eccellente scritta nel suo idioma: Über allen Gipfeln ist Ruh... di Goethe? Si dirà che quel sentimento serale che si avvicina all'idea della morte pacata, è il risultato di un'alienazione sociale? Che l'associazione «sera-morte» sia dovuta a certe condizioni non riconosciute o falsamente interpretate dal Goethe? Che in un ambiente differente Goethe non avrebbe pensato alla morte? Dunque, ci devono essere sentimenti «atemporal» su cui la Sua struttura o sovrastruttura che sia, non può mordere. Se Lei dice, del resto col mio assenso

assoluto, che l'opera d'arte «educa a... rivelare ed ordinare il mondo secondo moduli suoi propri» quella poesia mi sembra educarci a veder certe analogie tra fenomeni naturali propri all'uomo e alla natura, e questa attribuzione può naturalmente essere ricondotta a certe idee del Settecento; ma pure l'efficacia della poesia mi sembra risiedere precisamente in quello che non si può attribuire soltanto a questo secolo.

Non so come mi si attribuisca l'idea generale che «l'artista sa quel che pensa, ma non interamente quel che fa». Può darsi che qualche studio mio faccia questa impressione. Ma so che quando dimostro che Claudel ha organizzato la sua ode su una specie di scheletro articolato della ripetizione della parola grand, è implicito che questo non l'abbia fatto all'insaputa sua.

Forse non ho capito bene il Suo articolo, ma mi sembra dettato da un'idea di «seconda mano» dei miei scritti di cui io sono l'ultimo a negare le contraddizioni e le debolezze. Ma anche il signor Cases mi ha concesso nelle sue lettere che è molte volte andato al di là della realtà offerta dai miei scritti. Lei capisce che quando uno vede che fanno di lui come una tête de turc, il turco vorrebbe almeno essere rappresentato come vero turco.

Gradisca i miei saluti e ringraziamenti

Leo Spitzer

Milano, 28 novembre 1955

Illustre Professore,

[...] Convengo subito di esser caduto in errore o almeno di aver esagerato affermando che «l'uomo di S. è, in sostanza, l'uomo psicologico freudiano». Quel «freudiano» è certamente falso, per il suo lavoro meno lontano. Ma debbo convenire con Cases (seguo le pp. 50-51 della prima puntata del suo saggio, «Società», n. 1, febbraio 1955) che gli *ideological patterns* di cui Ella si giova tendono, per quanto storia e cultura, ad ordinarsi in una *Geistesgeschichte*. Noi siamo più portati a indagare non solo quali strutture economico-sociali siano state alla radice dell'innologia cristiana e dell'ode rinascimentale ma quali alla radice della *mens* claudeliana: a chiederci quali determinazioni di classe abbiano operato in Claudel sí da condurlo, attraverso una serie di mediazioni che divengono, ma che all'origine non sono, soltanto «culturali», a ricercare quella eredità (l'ode rinascimentale e l'innologia) invece di un'altra. Non che spiacermi, l'azione del passato sul presente ha certo da esser fondamento di ogni autentica indagine critica; ma dell'intero passato e quindi anche del passato delle strutture economico-sociali. E, nell'esempio citato, in che misura quelle due eredità culturali sono da Claudel rivissute nostalgicamente anche

perché corrispondenti a tipi di rapporti economico-sociali ch'egli avrebbe auspicato e che il mondo intorno a lui andava invece sempre più distruggendo?

In quanto all'esempio goethiano, è chiaro che non si tratta della mera associazione «sera-morte», ma di una particolare passionalità e agitazione, dolorosa e necessaria, e di una morte-riposo che si fa eco, certo, della morte cristiana (e più del «sonno», della «buona notte» protestante quale segue l'attivo pessimismo diurno, piuttosto che della morte cattolica) ma che esclude ogni sopravvivenza e tende ad identificarsi col Gran Tutto, con la Natura, ad obbedire una legge cosmica. E direi che meravigliosamente qui il poeta ha segnato e l'eredità cristiana – il *pilgrim's progress*, la fine come pace e porto, ecc. – e il suo distacco da quella, cioè l'accettazione della fine come norma «giusta», non come conseguenza del peccato, e insieme (col doppio significato del *Warte nur...*, cioè, credo, «aspetta» e «aspettati», «sosta» e «vedrai») il lievissimo, ironico consiglio di lasciar tempo al tempo e alla natura, di non precipitare alla pace con lo stesso impeto concitato col quale si è vissuto il giorno dello *Streben*.

Sentimenti «atemporal»? Secondo Lei, quella lirica goethiana (e ometto qui di discutere se sia lecito parlarne criticamente senza connetterla con il resto dell'opera lirica goethiana) «sembra educarci a vedere certe analogie tra fenomeni naturali propri all'uomo e alla natura, e questa attitudine può essere naturalmente ricondotta a certe idee del Settecento; ma pure l'efficacia della poesia mi sembra risiedere precisamente in quello che non si può attribuire soltanto a questo secolo». Secondo me, direi, la sua efficacia è nella differenza specifica tra quella forma ed altre possibili forme di un generico sentimento «sera-morte». La «proposta di essere» ivi contenuta non è già: «pensate la sera come pace-morte» bensì: «fatevi una mente ed un cuore capaci di leggere *Gleichnisse* in ogni oggetto naturale ma di leggerli in modo veloce, immediato; fate che i dialoghi con la vostra coscienza siano circondati dal medesimo silenzio e bianco che circonda quelle mie parole; abbiate una sintassi dell'animo simile alla sintassi di questi versi; imparate che l'eufemismo non è ipocrisia ma è più vero del vero».

Si può insomma dedurre da quei versi una immagine d'uomo, o almeno una silhouette, che è nel tempo e nella storia e di fronte ad essa possiamo assumere un atteggiamento di consenso o di rifiuto, sentirla confinata là, nel suo secolo, o invece viva per noi anzi augurio di una nostra o altrui umanità avvenire. Se è lecito un simile confronto, l'uomo goethiano che, solo nella selva serale, compiuto il suo *Tagewerk*, guarda alla morte-riposo con appena (*kaum einen Hauch*) un alito di rammarico per l'addio, ci è in verità molto più vicino dell'uomo baudelairiano che nella notte sente l'esaltazione di una solitudine disperata. Naturalmente, nella misura in cui noi siamo tuttavia abitanti delle città orribili nate dall'industrialismo e dalla moltiplicazione artificiale dei bisogni, sentiamo ancora o almeno comprendiamo la notte baudelairiana; ma nella misura in cui ci auguriamo – noi «marxisti», almeno – una reale umanizzazione della natura ed una naturalizzazione dell'uomo (è Marx, questo, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, 1° Manoscritto, «Il lavoro estraniato»; via Hegel, Goethe avrebbe capito benissimo), la «borghese» proposta goethiana ci è più

vicina e più futura della «ribelle» proposta disperata della vittima francese della rivoluzione industriale. L'ammirazione di un secolo e più di filistei tedeschi per quella lirica è un'altra prova della sua storicità; temo che vi abbiano amato il patetico appello alla morte, l'«aroma spirituale» che consente, dopo una giornata spesa a far soldi, di sentirsi un animo nobile vicino agli uccelletti. E che in verità le due ultime generazioni di colti e semicolti tedeschi, avessero dovuto esprimere il proprio sentimento della morte, avrebbero piuttosto fatto ricorso a citazioni di George o di Rilke...

Sarebbe dunque una imperdonabile stoltezza dire che il sentimento e il nesso «sera-morte» siano legati ad una particolare struttura o alienazione sociale; ma è invece possibile, e a mio parere necessario, non limitare la catena delle mediazioni agli *ideological patterns* ma veder che cosa vi sia dietro; vale a dire non solo come questi ultimi siano in ultima analisi determinati dai modi e dai rapporti della produzione ma anche come la valutazione delle opere d'arte antiche o moderne sia rigidamente inseparabile dal giudizio e dall'augurio che formuliamo per l'uomo, oggi. In questo senso concludevo paradossalmente il mio scritto, dicendo che la «verità» dell'opera d'arte è l'azione pratica... [...]

Baltimora, 2 dicembre 1955

Caro dottor Fortini,

la nostra corrispondenza sembra seguire un pattern uguale a quella mia col Cases: prima leggo cose stampate che sono, o mi paiono, esagerate, poi imparo da lettere cortesissime (infatti: immeritate) che forse qui o là c'era un errore di dettaglio, ma dall'altra parte...

Ma, per non celiare più, dirò questo sulla sua interpretazione marxistica di Goethe: io, personalmente, non ho il menomo gusto di proibire una critica di Goethe che ci mostrasse l'aspetto nefasto suo nella storia del germanesimo (e probabilmente sarei d'accordo con lei, infatti ho espresso idee simili sul Goetheskult filisteo o fariseo). Ma quando analizziamo una sua poesia, tutto ciò che è fuori del testo va escluso; dobbiamo far nostri i presupposti del testo stesso: se è pastorale, diventiamo pastori, se è di critica della vita industriale ci facciamo critici dell'industria; se è cattolico o buddistico, diventiamo per un momento cattolici o buddisti. Di modo che una critica marxistica o antimarxistica trova il suo posto soltanto dopo la classe di letteratura o fuori della detta classe. Prima si deve capire il poema secondo i suoi dati. Tutto ciò che Lei spiega su Über allen Wipfeln... mi sembra una confusione di una poetica con una analisi sociologica, possibile soltanto dopo la prima. Quando leggo Über allen Wipfeln, non devo saper niente dell'«uomo goethiano», del suo Tagewerk (la «biographical fallacy»!), del suo Streben, del falso idealismo dei tedeschi che pretende dopo una giornata di far soldi poter essere vicino agli uccelletti, del vedere «in modo veloce» paralleli fra natura e uomo... Tutto questo sono «allogria», come diceva Croce. Se lei mi contraddicesse, direi che lei non concepisce l'arte come «cosa

disinteressata» nel senso kantiano – e allora non esiste più «critica estetica», soltanto «critica ideologica».

Credo dunque che la grande poesia è atemporale – come lo è la matematica. In quest'ultimo campo nessuno oserebbe invocare un pregiudizio ebreo, cristiano borghese, socialista, ecc. Perché agir diversamente quando si tratta di poesia, che anche crea moduli che, una volta creati, restano coll'umanità, col «patrimonio eterno». E infatti quel sentimento della sera-pace tanto bene descritto da Lei (non cristiano ma «naturale») è una conquista, qualunque ne sia l'origine, per tutti, anche per un operaio che torni stanco dal suo lavoro. E anche l'ode claudelliana è una conquista, sebbene lo stesso Claudel fosse in altre opere un propagandista di cattivo stampo. E se un poeta operaio vero artista mi dipingesse la sera come la morte inflitta dalla grettezza umana sarei disposto a leggere la sua poesia con riverenza, come una conquista. Non abbiamo forse letto la «poesia» di Kafka così? E Lei dovrà concedermi che nell'Università ci deve essere un posto (una cattedra?) dove si spiega la poesia come poesia, e non come una cosa che si deve in primo luogo «accettare o rifiutare», ma che si deve assolutamente «accettare prima» – e poi pensare ad altro, a conseguenze morali o sociali, ecc.

Capisco molto bene che [...] un giovane desideri un rinnovamento totale dell'atmosfera culturale. Ma come Lei non penserà che bisognerà rinnovare la «matematica borghese», così non vedo perché le opere atemporali della poesia borghese dovrebbero essere sommerse da una critica «casualistica», che ci aliena dalla poesia che in certo modo non ha «cause». Perché Platone era un arciconservatore in cose politiche, non si potrebbe gioire della poesia del «Simposio»?

Ma forse Lei pensa che fantasie poetiche come tutte quelle elencate da me non si confanno col clima di oggi, con quelle urgenze della vita di oggi? Ma se si vuole proibire tali fantasie, come evitare la «mente controllata», la morale e il gusto prescritti autoritariamente? Credo infatti che Lei tanto come l'amico Cases non vorrebbero andare fino a queste ultime conseguenze! Tante cose dal suo

Leo Spitzer

Milano, 1° gennaio 1956

Illustre professore,

[...] Comprendo benissimo che ella opponga una analisi poetica della poesia ad una analisi sociologica, ossia, per fare un esempio, che Ella opponga la sua «stilistica» ad analisi, diciamo, del tipo di quelle di Lukács. Con le riserve fatte da Cases, io lo comprendo: c'è veramente fra quei due modi di critica una differenza tale di metodo che si può discutere della rispettiva validità ma non certo confonderli. Quello che non comprendo invece è come ella possa giungere a chiamare «allotria», nel senso crociano, la stessa storicità del linguaggio. Ella dice che si deve «capire il poema secondo i suoi dati»; non ho nessuna difficoltà a concederlo, almeno in questa sede; e

quella che lei ha voluto chiamare la mia interpretazione marxistica di *Über allen Gipfeln...* era certo «sociologica», vale a dire dava quelli che secondo me erano i risultati senza dare l'*iter* stilistico. Ma ecco, io apro il libro dei suoi saggi e leggo che tutte le sue analisi partono, e come non potrebbero?, da una lettura filologica arcisatura di storicismo. Mi ammetterà che per far nostri i presupposti del testo stesso, come lei dice («se è pastorale farsi pastori», ecc.), bisogna almeno capire di che cosa parla e, come mi pare dica Croce, sapere almeno, di fronte al primo verso del *Furioso*, che i cavalieri di cui si discorre non sono quelli della Corona d'Italia e che le armi non sono quelle che si comprano dall'armaiolo dell'angolo. Non appena lei scrive: «Qui *flamme* non è davvero uno dei soliti, convenzionali preziosismi linguistici del teatro di corte...» (le sue indimenticabili pagine su *Fedra!*), mi concederà che il lettore desideroso di seguirla debba aver almeno qualche conoscenza di questi *Kenning*, logori e convenzionali, no? Ebbene, supponga per un momento che io fossi stato tanto audace o tanto sciocco da tentare una lettura stilistica di *Über allen Gipfeln...*, sgombrando la mia mente di tutti i pregiudizi sociologici, ignorando tutte le banalità su Goethe che improntamente sono venuto ripetendo nella mia lettera precedente. Avrei probabilmente tentato di rilevare consonanze e dissonanze, civetterie della «normalità» e gioco di doppi sensi, ecc. ecc. *Quella* lingua guardata ben attentamente avrebbe stillato la sua essenza storica, si sarebbe definita per quel che «è», a partire da quel che «non è». Ebbene io non riesco a vedere come questa «classe di letteratura» possa differire radicalmente da una seguente «classe di letteratura sociologica o allotria». Insomma ho sempre pensato e penso che una lettura «dentro il testo», ossia una lettura «stilistica» dovrebbe condurre, se condotta con tutto il rigore di cui lei è maestro, ai medesimi risultati di una critica che parta dal «di fuori». E non è lei a insegnarci che bisogna continuamente muovere dal centro alla periferia e inversamente? Io mi guardo bene dal credere che la poesia (borghese o no) debba esser sommersa da una critica «casualistica»; mi guardo bene dal credere che non debba godere della poesia del *Simposio* perché Platone era un arciconservatore. Anzi: proprio perché riteniamo che l'arte e la poesia siano l'espressione d'una concezione del mondo legata ad una classe e ad un momento storico, crediamo sapere che esse non ne siano un mero riflesso passivo, e quindi siamo certi che la forza poetica di Platone la vince sulle sue stesse concezioni politiche. Crediamo insomma che la poesia non sia mai «reazionaria» o retrograda; ma questo non significa che non si debba valutare anche «sociologicamente» il mondo prepoetico, il «materiale» sentimentale ed ideologico di un autore...

II.

Mimesis

Quanto più si vogliono casuali le scelte dei testi-campione, i pretesti critici e le transazioni, tanto più nell'opera di E. Auerbach la storia del realismo letterario occidentale è dominata da una precisa tendenza. Come nei narratori moderni esaminati negli ultimi capitoli del libro il ritrovamento del «grande mondo» entro il microcosmo della psicologia avviene (quando avviene) grazie a brusche semplificazioni della complessità storico-sociale, così nell'opera di Auerbach il passaggio dall'esame del frammento alla sintesi culturale e storica avviene solo grazie a quella specie di *a priori* che regge, come una struttura di ferro, tutto il libro.

Esso è l'ipotesi di un evo pagano della separazione degli stili cui succede l'evo cristiano o «figurale». Stile «sublime» e «dimesso», vi si uniscono – sull'esempio della prosa dell'Evangelo – per separarsi nuovamente nell'Occidente del Rinascimento e delle monarchie assolute e nuovamente congiungersi nell'età romantica e moderna, grazie alla «trattazione seria di eventi della vita quotidiana». Ma questo moto di *solve et coagula* si accompagna, per Auerbach, ad un sempre maggior approfondimento della visione realistica. Si ha così un doppio rapporto: uno è fra le opere (o i singoli autori presi in esame) e le idee o immagini che la cultura loro contemporanea si faceva della «realtà» (dato che una se ne facesse) e un altro è fra tali opere o autori e l'idea che di realtà e della realtà ci facciamo noi e la nostra cultura ambiente.

Ne viene che, per Auerbach, l'opera è

- a) l'equivalente letterario sincronico di una concezione del reale fondata su determinate ideologie (moralì, religiose, ecc.);
- b) l'anticipo di ideologie avvenire, e
- c) subordinatamente, una interpretazione originale e diretta di una realtà, più «reale» delle altre perché confermata dalla scienza nostra contemporanea.

(È da notare che quando parla di scienze, Auerbach intende preferibilmente le cosiddette scienze umane, in particolare la sociologia e la psicologia). Grazie a questo secondo e terzo aspetto gli pare certo che vi sia un parallelismo fra la conquista scientifica di una sempre più adeguata nozione della realtà e la sua rappresentazione letteraria; ed insomma due *progressi* paralleli.

Si capisce a questo punto perché la convergenza fra il sociologismo progressista di Auerbach e il marxismo sia soltanto apparente. Dalla prospettiva di Auerbach esula

infatti la nozione di decadenza. Il termine d'arrivo di *Mimesis* non è rappresentato dai grandi romanzieri francesi dell'Ottocento (che tuttavia hanno portato «tragicità e serietà problematica... nella vita quotidiana» e introdotto alla vita del popolo «nei suoi strati più umili» ed a una «rappresentazione seria della realtà sociale quotidiana contemporanea, sulla base del movimento storico classista») bensì da quegli autori contemporanei per i quali «un qualunque fatto della vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini», con relativo «sgretolamento dell'azione esteriore, rifrangersi delle coscienze e stratificazione dei tempi». Anzi si giunge fino a dire che questa valorizzazione dei tratti più elementari della nostra vita, «indipendentemente dagli ordinamenti discussi e precari, per i quali gli uomini combattono e dei quali disperano» è un anticipo di unità del genere umano. L'errore di ottica è qui tanto evidente che non conviene nemmeno insistervi: si scambia un periodo (importantissimo fin che si vuole) della letteratura dell'età imperialistica con tutto lo svolgimento letterario dell'età moderna; si dimenticano tutti gli esempi in contrario, spesso capitali e, per di più, di tendenze fra loro opposte (Mann, Kafka); e soprattutto si crede che negli scrittori considerati manchi una problematica sociale e politica quando essa invece esiste ed è la rivendicazione anarchico-esistenziale dell'istante e dell'immediato, dell'umile tragico quotidiano.

Di fronte ad un'opera come questa, che non è difficile leggere come quella di un maestro, una certa indebita insoddisfazione potrebbe nascere nel lettore proprio dall'assenza di quella civetteria deliberata che invece imprime, ad esempio, ad ogni saggio spitzeriano il segno dell'invenzione, e ne fa il luogo d'incontro di un metodo e di un gusto. Qui l'analisi stilistica vera e propria sembra esser meno determinante e dispotica; centrata com'è più sulle strutture sintattiche che sul lessico e i modi grammaticali, essa sfuma insensibilmente nell'analisi di contenuti; è raro qui quel lavoro di alta microbiologia linguistica che lascia, in Spitzer, stupefatti, abbagliati e perplessi, ma d'altra parte, il quadro sociale dei gusti, delle tendenze, dei conflitti, per entro i quali si dispiega la personalità dello scrittore considerato, quando è persuasivo non sembra nuovo o almeno non ricco di nuovi spunti; e soprattutto, sembra insufficiente, come se l'autore avesse fretta di concludere la sua corsa attraverso i secoli. Se si ha da ricostruire sociologicamente, perché non rileggere o non riscrivere allora quelle opere, grondanti almeno di dati e di informazioni, che i nostri padri o nonni intitolavano, che so, «Cervantes e il suo mondo», ovvero «L'era di Racine»?

Alle obiezioni di Cases contro la pretesa autonomia della stilistica, Roncaglia replica, nella prefazione all'edizione italiana di *Mimesis*, che la circolarità del comprendere (onde il presupposto è anche il risultato) è di qualsiasi esperienza interpretativa. Ma quando, nei suoi *Epilegomena*, l'Auerbach fa l'elogio dello storicismo come «prospettivismo» del giudizio, «che rende possibile riconoscere alle diverse epoche e civiltà le loro proprie premesse e i loro propri punti di vista... respingendo come antistorico e diletteristico ogni giudizio sui fenomeni che sia introdotto dall'esterno con pretese di assolutezza» e poi tale «prospettivismo» pratica largamente nella sua opera ora raccomandando al lettore l'originalità di Dante ora

quella di Saint-Simon o di Stendhal, da quali premesse e da quali punti di vista trae egli quella «linea di idee» che si denomina da «realismo» e che fornisce il filo rosso del volume? Si dovrà pur ammettere che non si riesce a farla uscire dai secoli lontani, ma tutt'al più dal declino dell'età romantica. E infatti l'Auerbach stesso ci risponde, generosamente rivendicando la sua situazione, il suo legame col presente, la consapevolezza dell'esser *Mimesis* «un libro scritto da un uomo determinato, in una situazione determinata, all'inizio del 1940». Auerbach insomma dispone di due registri: uno è la nozione di realismo obiettivo, scientifico o scienziistico, l'altro è un prospettivismo o relativismo storicistico. Si ha però l'impressione che i due registri non interferiscano, non si integrino a vicenda ma si giustappongano. In altri termini: la nozione di realtà della quale Auerbach si serve è bensì mutuata dalle scienze umane più che da quelle fisiche e naturali ma è pur sempre di tipo positivistico.

Per di più il realismo (come applicazione artistica delle ideologie concernenti la realtà) va qui di pari passo, ma per via diversa, col realismo come diretta rilevazione artistica di una realtà indipendente dalle ideologie extra artistiche. Si capisce allora perché l'Auerbach cada nel facile paradosso di credere che il progresso della letteratura realista sia in verità il progresso della interpretazione scientifico-storica della realtà, onde l'ultimo studente del Politecnico sarebbe più «avanti» di Galileo e qualsiasi giornalista che adoperi correntemente tropi e immagini un tempo originali invenzioni di autori dei secoli andati, dovrebb'esser considerato dal punto di vista del «realismo» più «realista» di Cervantes. Ho detto sopra che le due formulazioni di realismo andavano di pari passo; in verità la letteratura sembra qui essere una istituzione formale delle ideologie, riflesso e parte di esse, quasi mai interpretazione diretta della realtà ossia *fonte* di nuove concezioni del mondo.

Quel che l'Auerbach rifiuta di darci è un criterio per passare dal fatto al valore o meglio per costituire in valore un dato ordine di fatti, proprio perché sembra fondare il valore di una espressione poetica sulla sua attitudine ad esemplificare una avanzata concezione della realtà più che a fondarne una.

Non basta affermare che la soggettività del punto di partenza si conclude nella obiettività dell'indagine stilistica né che il pregiudizio ha diritto all'esistenza quanto il giudizio terminale, fondato sulla ricerca che quel pre-giudizio supera e inverte. Anche se non vogliamo qui ripetere con Cases che quella «circolarità dello spirito» è soltanto un circolo vizioso, resta certo che proprio quel pre-giudizio dovrà esser sottoposto a critica: e cioè il «punto di vista» che il critico sceglie. Tanto per dare il buon esempio: affermare apertamente, come affermiamo, l'eteronomia d'ogni giudizio di *valore* artistico, e che insomma alla radice d'ogni ragionamento critico sta un ineliminabile pre-giudizio extraestetico, avrà senso solo se accetteremo simultaneamente di discutere la fondatezza di quel nostro pre-giudizio, cioè, nel nostro caso, di discutere la validità della «concezione del mondo» che ha una immediata prospettiva socialista. Non si capisce infatti perché si debba far beneficiare il critico di quel medesimo «comporto» o tolleranza di che beneficiano scrittori e artisti a proposito della eventuale divergenza fra intenzioni (o «concezioni del mondo») e risultati. Anzi,

abbiamo sempre creduta ingiuriosa quella longanimità che ritroviamo tanto nella critica idealistica quanto in quella marxista di un Lukács. Con l'idea crociana della irrilevanza degli elementi «strutturali» nella creazione poetica, «il trionfo del realismo» ha in comune la tendenza a sottovalutare le strutture ideologiche intenzionali (e non solo quelle finali) quali componenti essenziali dell'unità artistica. E l'opera d'arte vera e grande è, anche più di quanto Lukács ci dica, una correzione delle proprie premesse ideologiche, anzi una «verità» nell'ordine della conoscenza, tanto che opera di un poeta può essere una obiezione decisiva contro il pensiero di un filosofo (e viceversa); affermazione, questa, più facilmente accettata che praticata. Per noi le concezioni religiose ed imperiali di Dante come le idee zariste e slavofile di un Dostoevskij sono vere (e non soltanto, quindi, mera negatività regressiva di fronte a più avanzate ideologie del loro tempo) per il livello a cui son vissute ed espresse; e il cristianesimo dell'Alighieri o di Dostoevskij è incommensurabile al cristianesimo corrente ai tempi loro almeno quanto la loro poesia è incommensurabile a quella di un Jacopo Alighieri o di un altro qualsiasi slavofilo o mistico russo degli Anni Settanta. Nessun «superatore» del cristianesimo che non abbia almeno il genio dell'Alighieri è superiore al cristianesimo di lui, come nessun autore della società socialista sarà superiore alla slavofilia reazionaria in un Dostoevskij o all'umanitarismo evangelico di un Tolstoj, solo perché la società nella quale vive è superiore, in quanto società, a quella nella quale i due grandi russi ebbero a vivere. E se tanto è vero per lo scrittore, perché non dovrà esserlo a maggior ragione per il critico, cui s'ha diritto di chiedere un pregiudizio di metodo tutto spiegato.

[Qual è dunque il mio pregiudizio? Che la «coerenza semantica» dell'opera letteraria non sia il valore suo, ma appena un indizio del valore. Il quale è relativo – e speriamo di essere capiti! – al grado di potere pedagogico e psicagogico dell'opera; aggiungendo subito che si tratta di pedagogia è psicagogia ad una umanità o modo di essere uomo che consideriamo *superiore*, cioè più valido di un altro. Come si vede, questo criterio di validità è apertamente extraestetico e moralistico. Tale modo di esser uomo è oggi per noi quello proposto o sotteso da una civiltà o umanità socialista, intendendo con questo termine il superamento del pubblico e del privato, dell'egoismo e dell'altruismo borghesi, delle contraddizioni fra lavoro manuale e intellettuale, eccetera.

Lo *specifico* potere pedagogico e psicagogico dell'opera (letteraria) è dato proprio dalla sua *indirezione*, dal suo carattere metaforico, quindi dal suo non esser discorso logico-scientifico. Detto ancor più semplicemente: quel che *distingue* il discorso artistico da un altro è la sua tendenziale coerenza semantica (altra faccia della sua autosufficienza formale) ma quel che *ne fonda* il valore giace fuori di esso. L'opera artisticamente debole o fallita è quella che non tende a superarsi, che è paga di se stessa, che non si misura col tempo e con la corruzione e proprio per questo più rapidamente si degrada e ammutolisce. Anche l'opera di remote civiltà in tanto vive in quanto schema o scheletro d'una tensione o richiesta non adempiuta nella storia,

in quanto promessa non mantenuta. Per Auerbach l'anticipo dell'opera d'arte è anticipo su delle successive interpretazioni del reale e (qui spingiamo al paradosso, per semplificare) il più bravo è chi ha intraveduto per primo una nozione della realtà che diventerà banale secoli più tardi; il carattere «figurale» dell'arte del Medioevo punge di nostalgia l'Auerbach perché il mondo moderno gli pare non ricercar più quel rapporto fra vicenda terrestre e celeste. Ma tutta l'arte che ancora ci parla è «figurale», è un oggetto che emergendo dallo spazio e dal tempo che lo delimitano esige il proprio deperimento in quanto oggetto, la propria metamorfosi in esseri umani viventi].

In una recensione (sul «Contemporaneo» del 7 luglio 1956), Cases vede il paradosso dell'Auerbach nel «fatto ch'egli ha compiuto una indagine sul realismo europeo senza credere, in fondo, nella realtà». Non direi sia esatto: la «realtà», per l'Auerbach, è quella della scienza contemporanea non marxista, che è difficile connotare come «idealista».

Il paradosso di Auerbach è semmai questo: mentre la critica lukacsiana è quasi esclusivamente critica dei «capolavori», che ingloba e sottintende i «minori», questa dell'Auerbach è critica dei «minori», o riduzione dei massimi scrittori a «minori», loro scomposizione in tanti momenti distinti che possono essere tanto della cosiddetta grande personalità sintetica quanto del tempo, della moda, del gusto. Un oscuro testo drammatico medievale, per lui, equivale a Dante; e mi par di avvertire un pericoloso estetismo da «museo immaginario» nel modo di gustare, ad esempio, i rozzi fantocci romanici di un Gregorio di Tours. Viene da chiedersi che cosa abbiano veramente a che fare Omero e Shakespeare in questa «storia delle forme». La corrispondenza fra l'oggettivismo positivistico (storia delle forme, della cultura, ecc.) e il soggettivismo antistoricistico, o meglio il salto inevitabile da questo a quello, non potrebb'essere più evidente. Resta tuttavia dubbio se l'antidoto possa esser rappresentato dall'oggettivismo lukacsiano: il tedesco e l'ungherese sono egualmente portati a illuminare l'oggetto dei loro studi secondo una prospettiva, con la differenza che il primo, esule in mezzo alla guerra sterminatrice, augura una condizione nella quale il «piccolo mondo», l'umile vita tragicamente quotidiana, nella sua misera e sublime immediatezza, svuota e risolve il «grande mondo» divenuto teatro di follie disumane; e vede nel calzino di *Gita al faro* della Woolf un equivalente laico dell'asinello di Abramo, di cui parla nel primo capitolo, il punto di incrocio dell'attimo e dell'eterno; mentre il secondo, proprio perché marxista, non crede ad anarchiche salvezze. Non dunque a causa di differenze psicologiche ma di prospettive storiche viviamo uno scisma della critica, *une et indivisible* secondo G. Contini. Né esso sarà ricomposto finché non ci venga detto attraverso quali mediazioni, attraverso quale fenomenologia della lettura, o stilistica a *parte lectoris* [un Amleto, ad esempio, senza cessar di essere «rappresentante della crisi interiore del feudalesimo» (secondo Lukács e Cases) altre crisi – le nostre – possa rappresentare.

Una, questa, insistente obiezione, che non si lascia imporre silenzio dalla formula che fa del presente l'esito di tutto il passato.

Non solo per conscia o inconscia «memoria» ci toccano le opere del passato né solo per nostra similitudine a quel passato; ma perché la loro irrisolta tensione seguita a fornire una forma alla nostra. E la nostra dissimiglianza da quel passato, percepita insieme alla somiglianza in una forma unitaria, ci spinge, individuandoci, a cercar nel futuro di noi stessi una soluzione a quella tensione e alla nostra: una compiuta dissimiglianza insomma o una intera adeguazione.

1956.

III.

Deus absconditus

1. Il libro di Lucien Goldmann (come, in larga misura, tutta la sua ricerca sociologica) è una trattazione delle nozioni di totalità e di *vision du monde*; è la loro applicazione allo studio di Pascal e di Racine; ma soprattutto è una proposta di interpretazione del marxismo. Proposta di carattere apertamente ideologico, che consiste soprattutto nell'intento di stabilire un passaggio dalla «scommessa tragica» pascaliana alla dialettica marxista; ed è una variante e una robusta ripresa delle numerose repliche antiprovidenziali (e antiscientistiche) della sinistra non staliniana agli ideologismi degli scorsi vent'anni. Goldmann tiene a distinguersi dall'esistenzialismo: il «senso-non-senso», che sarebbe il fondo del pensiero di un Sartre o di un Merleau-Ponty, gli pare una abdicazione di fronte alla sempre insorgente esigenza di ragione e di lucidità che è della tragedia e dello spirito classico. Contro la ambiguità del dramma romantico o della tragedia come «tenebra», Goldmann rivendica l'oltranza eroica dello spirito della tragedia, nella discendenza Pascal-Kant-Marx-Lukács. La contraddizione, in questi pensatori, non è più scandalosa, ma istituzionale, la vera lezione tragica è, per lui, nelle pagine del «sano» ed equilibrato Marx, non in quelle delle grandi coscienze inquiete dell'Ottocento e negli «annunciatori della tempesta».

2. Marxismo è per Goldmann un pensiero il quale afferma che nessun valore dev'esser riconosciuto e ammesso se non nella misura in cui questo riconoscimento è fondato su di una conoscenza obiettiva e positiva della realtà, cioè su di una «pratica conforme al progresso storico». Tale conoscenza include la vita sociale, è quindi diversa da ogni conoscenza di tipo scientifico-deterministico o «legale»; ed è inseparabile dall'azione. Di qui l'impossibilità, per il marxista, di dimostrare la *necessità* del progresso storico; e quindi l'inevitabilità di una «scommessa» iniziale, atto di «fede» marxista, riconoscimento di una realtà sovrindividuale come valore supremo che dev'essere realizzato nella storia. L'etica pretende di fondare valori storici, la sociologia di raccogliere giudizi di fatto indipendenti da quelli di valore: per il marxista invece ogni significato è storico e la storia ha *un* significato. Un significato che è il suo fine: società senza classi, esplicitazione dell'umanità interindividuale.

Qui una difficoltà. Se non si accetta per i fatti umani l'assoluto determinismo delle leggi fisiche, ogni comportamento è obiettivamente una *scelta* fra possibilità diverse. Ma allora, se solo le scelte successive, ossia la direzione medesima della storia,

potranno garantire della validità delle antecedenti scelte compiute (e in questo appunto sta il «rischio» della scommessa) il fine stesso della «scommessa» o del progetto rivoluzionario muta ad ogni comportamento successivo. Se la realizzazione storica del comunismo è a un tempo fine e mezzo, i fini intermedi modificano il Fine, la «scommessa» non avrà per oggetto la realizzazione del Fine bensì che l'addizione ed il succedersi dei fini particolari non ne alterino radicalmente la natura. E, se così è, l'esistenzialismo rifiutato ritorna: scommettere su di un futuro assoluto *ma* storico equivale a scommettere sulla riuscita delle scelte successive e presenti; giocare l'avvenire giorno per giorno.

3. L'esistenzialismo di Goldmann, anche se non interamente confessato, non poteva non introdurre nel marxismo la problematica temporale; decisiva per i suoi aspetti positivi (previsione) come per quelli negativi (la tirannia della speranza). Che cos'è questo avvenire, questo termine del progresso storico? Un fine. Non dunque un progresso qualsiasi, ma *quel* progresso. E noi lo facciamo, con le singole azioni. Ma quali fra esse sono conformi al progresso storico? Quali lo compongono positivamente e quali negativamente? Per il calvinista, il successo sarebbe stato indizio dell'elezione. Al militante marxista, che non voglia cullarsi nella buona coscienza, l'unica garanzia della «correttezza» politico-morale dell'azione potrebbe venire dalla conquista già avvenuta, e dalla fruizione, del fine; ipotesi assurda. Allora? La conoscenza-azione concernerà delle «totalità parziali», convenzionalmente rescisse dal futuro remoto. Ma a questo punto non sarà possibile invocare, come criterio di validità, la semplice ripetizione della «scommessa», iniziale, l'appello alla Grazia, o la tensione esistenzialistica, la «scelta», il «rischio», la conversione permanente. Occorre una *verifica dei risultati*.

4. A questo punto compare il volto bifronte dell'organismo mediatore e demiurgo, il Partito. Da una parte, concreta superindividualità, tutore del fine, esso ammortizza il rischio storico e la responsabilità, impartisce assoluzioni preventive, è chiesa e celebrazione di misteri storici; dall'altra, è organizzatore delle *verifiche* e delle *rilevazioni* (azioni esse stesse). Verifiche e rivelazioni implicano *previsioni* e *comunicazioni*. Ma questo è sempre universo del passato prossimo, dell'imperfetto, del presente e del futuro prossimo. È universo drammatico, non tragico; un universo di bisogni, brevi come l'olfatto del cane da tartufi. L'esigenza della comunicazione diminuisce invece con l'allontanarsi dell'orizzonte verificabile; il giovane Lukács, citato da Goldmann, ricorda giustamente che per il solitario possono esistere fratelli, non camerati né compagni. Non è un caso che Goldmann evochi la prospettiva «giansenista» del marxista proprio quando l'avvenire marxista sembra richiedere la «scommessa»; quando la fraternità sembra l'unico valore che possa sopravvivere alle condizioni che hanno dissolti i compagni. Ma non occorre insistere su questa ben nota reciprocità di fede e di opere.

5. I rapporti dialettici, su questo terreno, divengono puri paradossi o antinomie. Partiti-mediatori senza verifica, strumenti di comunicazione senza comunicazione, sovrapponibilità di «materialismo» (cifre, oggetti, produzione) e di «idealismo» (nominalismo funzionariale, le «lingue di legno») è una esperienza quotidiana. La tensione tragica, fra l'altro, può aver luogo tanto negando il futuro quanto affermandolo. Si aggiunga che la tragicità del credente portorealista è divenuta obiettiva e vulgata nel mondo moderno. Una sterminata folla di commissionari del nulla, che saremmo noi, vede incessantemente fuggire verso l'orizzonte i propri atti senza mai assistere al loro «ritorno» o almeno senza «riconoscerli», quindi senza risposta vitale. All'ignoranza della destinazione meccanica del singolo pezzo espulso dalla macchina fa riscontro l'ignoranza sui destinatari del lavoro ideologico, di cui soffrono, sino all'afasia, i produttori. Nascono a questo punto comunità di ripiego, falsi echi, integrazioni sociali così perfette nell'imitazione del vero da ingannare anche l'occhio più esperto.

Qui ci si avvede come la critica alla società mistificata (ossia la critica alla mistificazione ideologica) corra il rischio di avvolgersi in una nebbia di contraddizioni. Tutto il «presentismo» esistenziale, nelle sue numerose varietà (cattoliche, storiche, libertine, anarchiche, ecc.) contiene tanto la rivendicazione della positività del particolare e dell'immediato quanto l'accentuazione angosciata della tragicità dell'esperienza. Si oppone all'avvenirismo marxista in due modi diversi e opposti; levando il *bonheur* contro l'implacato appello ad un futuro che dev'esser realizzato (e predicando quindi socialismo della distribuzione contro socialismo della produzione, beni di consumo contro industria pesante, ecc.) ma anche rivendicando l'assoluto esistenziale, il rifiuto delle mediazioni e della *facticité* contro gli organismi della intersoggettività (il Partito) che l'avvenirismo crea anche per diminuire, per mediare, l'insostenibile tensione verso il futuro. E, inversamente, la politica marxista oscilla fra una obnubilazione del futuro, quando fonda gli istituti della solidarietà di classe, e un appello a quel medesimo futuro, quando le difficoltà del presente possono essere superate solo da un supplemento di fede.

6. Mi pare che Goldmann abbia dato così scarso rilievo alle forme nelle quali, secondo lui, il marxismo avrebbe conservato e superato la visione tragica, non solo perché tale non era l'oggetto della sua opera, ma anche perché la mozione ideologica, la «passione» del libro, il suo centro vero, era il rifiuto tragico della vita intramondana. Il discorso di Goldmann è insomma importante, nonostante la sua inevitabile mancanza di sviluppo, proprio perché ripropone, nell'atto stesso di negarli, gli interrogativi di un'etica marxista.

«La società è necessaria»; «la società è la morte». «I valori non possono incarnarsi immediatamente»; «i valori debbono incarnarsi immediatamente». «Non posso aver ragione senza gli altri»; «anche da solo posso aver ragione». Queste coppie antinomiche non si mediano retoricamente; la tensione ha da essere autentica; ma non si può rimanere al moto pendolare, che tradirebbe la dialettica stessa. Se l'etica

può fondarsi solo sul dovere storico, e, insomma, il comportamento sull'azione, quest'ultima esige un sistema di verifiche. Si può dire che le verifiche fondano la *prevedibilità*, una zona di luce intermedia fra il presente assoluto e l'assoluto futuro della scommessa. E si può aggiungere che forse mai come nel mondo moderno la previsione comincia a formare la possibilità di un diverso tipo di destino, eliminando le condizioni della «fede viziosa», cioè il sogno di una comunicazione istantanea ed assolutamente privata e la speranza, o disperazione, escatologica. Per aver garantita la sua libertà tragica dalla mediazione compromissoria della società, l'uomo non ha bisogno di essere *effrayé* dal silenzio degli spazi infiniti; per dire di no al Grande Animale del presente non ha bisogno di «scommettere» su di un comunismo-avvento ai confini della storia: al confine del prevedibile e dell'imprevedibile, dove finisce il cerchio di luce della vita associata e comincia la radura del non-ancora o del non-più umano, l'uomo può, anzi deve ormai, rimettere continuamente in discussione il patto che lo lega al suo gruppo, classe e nazione (e al suo genere stesso) in un moto di rifiuti e di accettazioni successive e responsabili, che esclude la «scommessa» senza tuttavia eliminare il rischio. Come quel beato eremita senese che s'era ritirato in un deserto, il «deserto di Accone», fuori d'ogni società umana, ma non si che all'orizzonte non potesse tuttavia scorgere la lontanissima torre comunale della sua città, e in quella, quando una pestilenza ebbe a richiedere la sua pietà, ritornare per agire e morire.

7. La vera protagonista del libro di Goldmann è *Fedra*. Il libro procede verso Racine, e Racine verso l'analisi di *Fedra*, la più persuasiva fra quelle delle tragedie. Si potrebbe quasi dire che l'opera, pur con tutta la sua apparecchiatura scientifica, è in verità sorta dal bisogno di riconoscimento e di integrazione di Fedra. Goldmann riesce meno persuasivo proprio quando vuol farci credere che il marxismo abbia superato-conservato la tragedia; perché in verità la sua tragedia o *vision du monde* tragica è quella di Fedra, seppur di una Fedra nascosta da molta sociologica eloquenza.

È poi necessario, seppur facile, osservare che vi è contraddizione fra l'affermare l'esigenza d'una critica «totale» e poi limitarsi a disegnare lo schema ideologico delle tragedie raciniane; le quali finiscono così col diventare quasi dei drammi di J.-P. Sartre. La cosiddetta «forma» raciniana, o chiamatela la sua melodia, il timbro della sua *Dämpfung*, la sua «dolcezza», è essenziale per intenderne lo stesso schema ideologico, e anzi non si darebbe tragedia, non ci sarebbe «rifiuto del mondo» se non fosse pòrto, nello stesso gesto, il mondo; se il mondo e la speranza non avvolgessero in ogni momento i personaggi tragici nell'onda insinuante della dolcezza; se, diciamo, il flauto dell'elegia non li chiamasse sempre, non li invitasse perpetuamente a uscire di scena, *loin du regard de Dieu*. In questo senso è opportuno rileggere, dopo la Fedra di Goldmann quella di Spitzer: quanto è inammissibile l'interpretazione di Spitzer, che vede in Teseo l'eroe del *desengaño* barocco, ed invece plausibile quella del Goldmann, tanto più si fa necessaria una lettura «stilistica» immediatamente dopo o insieme a quella ideologica.

Ma, ripeto, il significato del libro, che mi pare riassunto in *Fedra*, è marxista in un senso profondo e come celato dal dialetto sociologico del suo autore: la contraddizione, la mostruosità, l'eslege, il male chiedono, ancora una volta, cittadinanza nel mondo dei viventi. In ognuno di noi v'è una parte che è figlia di Minosse e di Pasifae, della contraddizione fra principio di realtà e principio del piacere. I dannati, e le parti dannate dell'uomo vogliono essere accettate; la contraddizione vuol essere a un tempo vissuta, sormontata e riproposta.

La classe operaia inglese di Engels poté incarnare, allora, il «rifiuto» totale. Da allora, troppe cose son mutate. È difficile che gli operai sindacati di mezza Europa socialdemocratizzata si sentano *les damnés de la terre*. I mostri storici sono altrove, in altri continenti. Ma c'è tuttavia un *Unterwelt* fra noi, in noi, ovunque, cui il mondo di Teseo procura la morte di Fedra: sono gli assassini di oscuri alberghi, i reparti neurodeliri, i suicidi; nelle zone depresse d'ogni nazione e individuo.

Si dirà che questa ennesima operazione di innesto dell'esistenzialismo sul marxismo è un combattimento di retroguardia. È probabile. Ma dovunque il tasso di ossigeno esistente in una società si abbassa oltre un certo limite, si ripropongono interrogativi che possiamo ormai tranquillamente chiamare «etici». Mai la «totalità» diviene così evidente e perentoria come quando la realtà appare spezzata in uno specchio spezzato.

1956.

IV.

Lukács in Italia

1) *Come l'opera di Lukács è stata conosciuta in Italia.*

Non si vuol qui rivedere criticamente quanto è stato scritto in Italia su Lukács ma soltanto considerare certi atteggiamenti assunti da taluni settori della cultura italiana nei confronti del pensatore ungherese. Ma è giusto dir subito quel che pensiamo: ad una lettura del Lukács edito in Italia dovrebbe risultare che le sue domande non sono diverse da quelle della tradizione marxista, ma che anzi debbono il loro valore e importanza al fatto di non essere pronunciate da una figura di studioso, per quanto essenziale alla cultura del nostro secolo, ma di confondersi piuttosto e quasi del tutto con le domande che a ciascuno di noi pongono la storia contemporanea e la coscienza sociale.

Bisogna dire che l'ordine in cui sono comparse le traduzioni italiane di Lukács¹ ha contribuito a creare equivoci: e, prima di tutto, mancava a molti, alla maggior parte

¹ Sul finire del 1949 compare *Goethe e il suo tempo*, raccolta di saggi del periodo 1930-40 pubblicati nel 1947; il volume dei *Saggi sul realismo* è uscito nel maggio del 1950, e comprende scritti del periodo 1934-39, con l'eccezione di quello su *Dostoevskij*, che è del '43 e di quello su *Tolstoj e la letteratura occidentale* che è del '44; nel 1953 esce *Il marxismo e la critica letteraria*, raccolta di studi del periodo 1936-40; *La letteratura sovietica* (Roma 1955) contiene saggi scritti nel dopoguerra, fra il 1949 e il 1951, oltre ad un anteriore saggio su Gor'kij; nel marzo 1956 si pubblica la raccolta di saggi su *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, che vanno da uno scritto giovanile (1909) fino alla prefazione all'edizione italiana, dettata nell'agosto del 1955; nello stesso mese compare la *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*; redatta undici anni prima, nell'ultimo anno di guerra. Nel gennaio 1957 esce la traduzione di una importante conferenza tenuta da Lukács il 28 giugno 1956 all'Accademia Politica del Partito Operaio Ungherese (*La lotta fra progresso e reazione nella cultura d'oggi*); nel settembre 1957, si stampano *Il significato attuale del realismo critico*, con una «premessa» dell'aprile, e i *Contributi alla storia dell'estetica* (raccolti in volume nel 1954) con una premessa datata «Budapest, maggio 1957». I *Prolegomeni ad una estetica marxista* (Roma, ottobre 1957) recano anch'essi una prefazione datata assai significativamente «Bucarest, dicembre 1956». Due delle maggiori opere filosofiche di Lukács sono comparse in Italia solo dopo l'estensione del presente scritto; voglio dire *La distruzione della ragione* e *Il giovane Hegel* (Torino 1959 e 1960). Inoltre è stato pubblicato il volume sui *Realisti tedeschi del Sec. XIX*, che contiene alcuni dei più bei saggi critici di Lukács, e due importanti opere giovanili, *Teoria del romanzo* (1962) e *L'anima e le forme* (1963), sono uscite a Milano. Una considerazione dei numerosissimi scritti comparsi dopo il 1959 su Lukács sarebbe di grande interesse perché essi hanno per oggetto le opere filosofiche del pensatore ungherese. Ma frattanto l'opera maggiore sua, e cioè *Storia e coscienza di classe* è leggibile solo in una traduzione francese di dubbia correttezza. Alla sensibilità intellettuale e culturale italiana vent'anni non saranno sufficienti a far conoscere l'opera di Lukács.

di noi, lo sfondo culturale-storico per situarne l'autore. La Germania di Weimar e la Vienna della sua formazione giovanile erano in gran parte estranee alla preparazione media dei nostri cultori di critica letteraria. Non era ancora avvenuto quello spostamento di prospettive che ci permette oggi di vedere appunto nella Vienna del giovane Lukács, più che nella Parigi di allora, il luogo dove si sono elaborate le correnti decisive della cultura contemporanea. Le maggiori opere filosofiche e storiche di Lukács essendo ancora inedite in italiano, si è voluto riconoscere in lui, soprattutto, il critico letterario; e finalmente (per quella specie di fretta liquidatoria che è ricorrente, nel nostro paese, di fronte all'insorgere di talune personalità della cultura straniera) si è creduto che i saggi su Balzac o su Dostoevskij dovessero aver come loro oggetto principale proprio Balzac o Dostoevskij o che la *Breve storia della letteratura tedesca* fosse davvero una breve storia della letteratura tedesca.

Ricordiamo che nei primi anni del dopoguerra le esigenze di rinnovamento conclusero, per i problemi della creazione letteraria e della critica, ad una generica rivendicazione di nuovi contenuti e alla figura dello scrittore e del critico politicamente impegnato. Quelle esigenze presero rapidamente due direzioni divergenti, che tuttora sopravvivono. Da una parte, in polemica con la tradizione crociana e con la letteratura del decennio precedente, ermetico-spiritualistica, ci si volgeva al recupero delle esperienze intellettuali, letterarie e artistiche che il fascismo aveva sottratte almeno in parte alla cultura italiana, e che possiamo riunire sotto il nome generico di Avanguardia (Surrealismo francese, Espressionismo tedesco, romanzo americano, lirica spagnola), naturalmente insieme alle loro premesse filosofiche o ideologiche. Tutto quel che veniva considerato innovatore nei confronti della tradizione italiana era messo in relazione, più che col marxismo come organico pensiero economico e filosofico, con l'esigenza genericamente innovatrice che la Resistenza e gli eventi dell'immediato dopoguerra avevano incarnato nei partiti politici di sinistra. Per trasferire un termine del linguaggio politico in quello delle tendenze della letteratura e della critica, si trattava di un atteggiamento «frontista»², dunque necessariamente eclettico, che si richiamava ad altri «fronti» politici e culturali: quello pacifista ed eversivo del primo dopoguerra in Germania e in Francia,

Fra gli scritti di Lukács comparsi su pubblicazioni periodiche italiane vanno ricordati per la loro importanza (oltre a quello che è probabilmente il primo suo scritto tradotto in italiano e cioè il saggio su *Rosa Luxemburg, marxista*, apparso nei nn. 14, 15 e 16 della «Rassegna Comunista» organo del Partito Comunista d'Italia, nel 1921), il saggio *Cosa è il marxismo ortodosso?* (che è del 1959) tradotto da *Storia e coscienza di classe* e pubblicato in «Ragionamenti», n. nn. 10-12, maggio-ottobre 1957, e quello, autobiografico, che si intitola *La mia via al marxismo* («Nuovi Argomenti», n. 33, luglio-agosto 1958) e comprensivo di alcune pagine scritte nel 1953 e di un *Postscriptum* edito in Giappone e scritto nel 1957. Le pagine del 1953 si aprono con una tesi che tutta la vita di Lukács si è incaricata di dimostrare: «Il rapporto con Marx è la vera pietra di paragone per ogni intellettuale che prenda sul serio il chiarimento della propria concezione del mondo...»

² La formula è certo tratta dalla polemica, ma qui la si riprende proprio perché si sta parlando di tendenze, dunque di formule.

quello della guerra di Spagna e quello internazionale della resistenza al nazismo e al fascismo.

Da un'altra parte invece, accogliendo tesi che il comunismo sovietico e internazionale aveva già canonizzate, si guardò con crescente diffidenza alla identificazione di avanguardia e di pensiero democratico e ci si propose sia di recuperare una tradizione progressiva e democratica propriamente italiana sia di introdurre nel nostro paese temi e moduli del «realismo socialista» sovietico.

La coesistenza prima, e poi il conflitto, fra queste due tendenze, con le loro evidenti implicazioni politiche, precede la comparsa dell'opera di Gramsci: quando, fra il 1948 e il 1950 se ne leggono i primi volumi (fino a *Letteratura e vita nazionale* incluso), il divorzio fra le due tendenze è già consumato, come anche la distinzione fra intellettuali e scrittori genericamente frontisti o «progressivi» e intellettuali o scrittori marxisti. La tensione della guerra fredda e le tesi di Ždanov comandano una particolare interpretazione del «nazional-popolare» gramsciano; ma conformemente alle due tendenze simultanee della politica culturale comunista di quel periodo, mentre si lavora nella direzione di una saldatura fra tradizione democratico-laica e marxismo, lungo la linea «meridionalistica» dell'hegelismo nazionale (De Sanctis, Spaventa, Labriola, Croce-Gramsci) presentata come «eredità aperta» della rivoluzione italiana, si tende ad opporre, nei congressi e nella pubblicistica corrente, un fronte internazionale di «realismo socialista» alla vecchia o nuova avanguardia, considerata corrotta e corruttrice.

In quel clima – e non si parla qui del pensiero di pochi specialisti, che d'altronde subivano anch'essi, più o meno volontariamente e coscientemente, la pressione delle tendenze del momento – compaiono le prime traduzioni di opere di Lukács.

Nel n. 33-34 del «Politecnico» (fine 1946) si era già potuta leggere una riduzione di alcune pagine – su Kleist e Fontane – della *Breve storia della letteratura tedesca*, pubblicate a puntate su «Internationale Literatur»; e nell'ultimo numero della rivista, il 39, che è di un anno più tardi (dicembre 1947), una parte, *à suivre*, ma che non ebbe seguito, da *La distruzione della ragione*. È interessante notare che quelle pagine recano una premessa dove si afferma che Giorgio Lukács «è oggi il maggior teorico marxista vivente», ci si richiama a quell'opera (*Storia e coscienza di classe*) che Lukács aveva già rinnegata e alla «magistrale monografia su Hegel» (*Il giovane Hegel*) per concludere con una sfumatura critica che autorizza a scorgere nella nota la mano di Vittorini: che cioè quella sua critica «intransigente all'irrazionalismo» è «piuttosto "quaderno dal fronte" che "quaderno dal carcere"». Si direbbe di poter qui cogliere in germe quella opposizione fra Gramsci e Lukács che fu poi fino ad oggi largamente sviluppata. Ma questi, come qualche altro contributo, comparso su «Studi Filosofici» (A. Banfi aveva scarsa stima di Lukács; sia detto di passaggio), furono, si può dire, inavvertiti. Né molto maggiore attenzione venne data al volume *Goethe e il suo tempo*, comparso quasi due anni più tardi, nell'ottobre del 1949; soprattutto, credo, in seguito alla sprezzante recensione di Croce. La venuta di Lukács in Italia, la comparsa di quei suoi scritti su alcune riviste e la traduzione del suo libro su Goethe debbono

anche esser posti in relazione al fatto che in quegli anni, come scrive I. Mészáros, l'attività del filosofo ungherese aveva assunto un carattere quasi ufficiale, «identificandosi con la politica culturale del Partito». Ma la svolta del 1947-48 e l'affermarsi dello zdanovismo culturale, con l'apertura di una violenta polemica contro Lukács, culminata nell'autocritica di quest'ultimo, arrestarono la diffusione del suo pensiero nell'ambito marxista italiano e francese; tanto è vero che l'unico suo libro tradotto in Italia da una casa editrice dichiaratamente comunista fu, fino al 1957, quella raccolta di saggi sulla letteratura sovietica (Editori Riuniti, 1955) che era uscita a Berlino Est nel 1953, e che Lukács, per sua stessa dichiarazione, aveva scritta come un *pensum* politico.

La prima opera di Lukács di cui si avvide il pubblico degli studiosi fu dunque *Saggi sul realismo* (1950); e, tre anni più tardi, gli scritti raccolti sotto il titolo di *Il marxismo e la critica letteraria* (1953).

I *Saggi sul realismo* vennero allora posti in rapporto con i più notevoli esempi di riflessione estetica marxista italiana, e cioè con il pensiero di Gramsci e con quello del Della Volpe (*I presupposti critici di un'estetica materialistica*, in «Studi Filosofici», 1947, n. 2). Ricordiamo anche, fra le recensioni, uno scritto singolarmente caloroso di G. Carocci su «Belfagor», settembre 1950. Ma si ebbe allora l'impressione che l'interesse per Lukács fosse vivo soprattutto nell'ambiente milanese, intorno alla rivista «Il Pensiero Critico» di Remo Cantoni: una riunione di studio discusse una nostra relazione sul libro, che A. Guiducci recensì sulla rivista. La Guiducci sarebbe poi tornata sull'argomento con vari scritti su diverse riviste, fino al suo saggio *Estetica e marxismo: G. Lukács*, (in «Passato e presente», 1958, n. 3), che è fino ad oggi l'espressione più compiuta, in Italia, della «liquidazione» dell'estetica lukacsiana dal punto di vista di un metodologismo a coloritura neopositivistica, ispirato alla letteratura critica anglosassone. Di quegli scritti non si parlerà qui diffusamente. Infatti la polemica fra Cases da una parte, e la Guiducci dall'altra, originata dal saggio ora ricordato, è abbastanza nota perché sia il caso di insistervi³. La discussione sull'estetica di Lukács si è trasformata in discussione generale sul marxismo e sul neopositivismo e chi scrive non ha la capacità né l'intenzione di intervenire in merito, anche se dice di poter condividere buona parte delle tesi di Cases (ma considerandosi tutt'altro che persuaso della validità dei suoi argomenti a favore del materialismo *dialettico*). Deve però notare che dalla polemica risulta confermato in pieno come sia impossibile discutere della metodologia critica lukacsiana senza coinvolgere, come si è detto più sopra, l'intero edificio del pensiero marxista; al punto che non v'è più, oggi, esercizio critico degno di questo nome, o tentativo metodologico, che non contenga in sé, esplicitamente o implicitamente, l'accettazione o il rifiuto della «concezione del mondo» marxista, nel senso che Lukács ha conferito a questa espressione. Non fa anche dubbio che, nella pubblicistica corrente, le posizioni di Lukács figurano, per i più, come curiosità storiche. È diventata abitudine corrente

³ C. Cases, *Marxismo e neopositivismo*, Torino 1958; A. Guiducci, in «Passato e presente», 1958, n. 3, pp. 261-94.

associarne il nome all'aggettivo «metafisico» e in questa liquidazione concordano scrittori comunisti e cattolici, postidealisti e neopositivisti, letterati e filosofi, lirici e filologi. Resta da rilevare tuttavia una coincidenza: il discredito in cui sembra caduto il pensiero di Lukács (e al quale, siamo facili profeti, non rimedierà certamente la pubblicazione delle sue maggiori opere filosofiche) è parallelo al discredito vulgato del pensiero marxista e alla lunga dormienza del movimento operaio italiano. È facile a dirsi, ma bisogna pur dirlo: con la crisi del 1956, le conversioni al riformismo teorico (quello pratico era in opera da sempre) si sono diffuse con la velocità del lampo, determinando un prodigioso mutamento del tono e nel linguaggio d'una larga parte della pubblicistica, e in particolare di quella letteraria. Siccome la situazione sembra senza prospettive (politiche), è naturale che la grandissima maggioranza degli scrittori e dei critici italiani, di fatto, l'accetti. La classica opposizione di «realismo» (politico) e utopismo, si ripropone: e le scelte sono, come sempre, le scelte pericolose fra le voci ingannevoli della «necessità storica» e quelle, altrettanto ingannevoli, della «coscienza sociale».

2) *Alcuni scritti critici su Lukács.*

Si è già accennato ai motivi propriamente politici che hanno ostacolato l'inserzione del pensiero di Lukács nella cultura marxista italiana; ma c'erano motivi ideologici ben più profondi. L'opera di Lukács venne a contatto della pubblicistica marxista proprio nella fase in cui le dirigenze politiche e culturali cominciavano a prender coscienza della «ideologia dei monopoli» (come la chiamarono) e cioè della introduzione massiccia di una problematica e di un «materiale» di cultura che era l'ultima risposta diretta del neocapitalismo al marxismo. Quindi Lukács appariva tanto l'avversario di quella «tendenza» neorealistica che era prevalente nella sinistra comunista in Italia e fuori d'Italia, quanto, per le origini hegeliane del suo marxismo, come un pensatore relativamente inefficace nei confronti delle importazioni neopositivistiche. Quand'anche non vi fossero stati altri e precisi motivi politici (quali l'energica presa di posizione di alcuni dirigenti culturali sovietici, come Fadeev, contro Lukács), appare oggi chiaro che il pensiero di Lukács non poteva riuscire accettabile né allo stalinismo nazional-popolare, con le sue formule di «romanticismo rivoluzionario» e simili, né all'ala «riformista» della sinistra italiana né tanto meno ad alcune minoranze «estremiste» che molto naturalmente si specchiavano volentieri nella avanguardia letteraria e artistica di ascendenza surrealista o espressionista.

In questo senso è interessante rilevare due scritti, dello stesso anno, di C. Salinari («Rinascita», 1953, n. 11, pp. 620 sgg.) e di V. Gerratana («Società», dicembre 1953, pp. 546 sgg.). Nel secondo di questi si formula per la prima volta quella distinzione fra realismo come metodo e realismo come tendenza, che è stata ripresa recentemente (*Problemi del realismo in Italia*, in «Contemporaneo», n. 1 r, febbraio-marzo 1959). Gerratana contesta a Lukács la pretesa di far del realismo soprattutto un metodo e

quindi di proporre delle norme, dei canoni immutabili; e trova «formalista» e pericolosa l'idea che il passaggio ad una diversa tendenza culturale, quando non raggiunga nella singola opera d'arte il livello estetico della tendenza precedente, possa essere considerato un regresso. La ragionevole obiezione che una «tendenza» si compone di numerosi elementi non necessariamente artistici, eventualmente «progressivi» anche se artisticamente l'opera è nulla, non sfiorava il Gerratana. Per lui si trattava di difendere la letteratura e l'arte sovietica e simultaneamente la tendenza letteraria e artistica che in quel momento stava a cuore ai dirigenti comunisti italiani. Lukács avrebbe avuto torto, secondo Gerratana, di considerare equivalenti estetismo e naturalismo, soggettivismo e oggettivismo letterari, mentre bisognerebbe salvare almeno in parte il naturalismo come denuncia e smascheramento delle brutture sociali: «concentrare il fuoco contro il naturalismo... è portare acqua al mulino del formalismo». Fra tanta acqua e tanto fuoco, la critica più rilevante consiste nel rimproverare a Lukács il carattere idealistico della sua dialettica di fenomeno ed essenza: «il fenomeno diventa apparenza e nasconde l'essenza quando è avulso dal processo oggettivo di cui è momento e ridotto a semplice processo soggettivo assunto a criterio della natura della realtà».

In altri termini, «l'arte... riflette... alcuni aspetti essenziali della realtà in un dato momento storico e non perché coglie il reale nella sua totalità». (Anche questo storicismo al minuto, per così dire – che è un altro modo di confermare le proprie simpatie per il naturalismo – lo ritroviamo nella citata discussione del 1959). Lo scritto di Salinari poi, più caloroso nei confronti di Lukács critico, mentre è d'accordo con Gerratana nel denunciare idealistica la formulazione lukacsiana del rapporto fenomeno-essenza, accusa ancor più gravemente il filosofo ungherese di mancare di «analisi precisa e concreta della involuzione del capitalismo nelle varie nazioni e delle sue conseguenze ideologiche, culturali e di costume» e cita contro di lui la critica di Engels a Paul Ernst, che voleva definire il piccolo borghese di Ibsen sulla base del concetto generale di piccolo borghese invece di analizzare la situazione concreta della borghesia norvegese. Insomma, conclude Salinari, meglio tenerci a De Sanctis e Gramsci.

Queste tesi non sono mutate sostanzialmente, sei anni più tardi, e l'accusa di scarsa concretezza, di scarsa attenzione al particolare, continua ad esser ripetuta contro Lukács da parte marxista, e la ritroviamo nella relazione introduttiva di Salinari al Congresso citato e nell'intervento di Gerratana. Se la distinzione metodo-tendenza è passata da Gerratana a Salinari, questo ha rinviato a quello la citazione della lettera di Engels. Si debbono tuttavia notare alcune novità. Anzitutto, in Salinari, si contesta apertamente il carattere triadico di una dialettica materialista, ci si richiama a quello diadico, kantiano e crociano, eliminando così la categoria hegeliana e lukacsiana del «particolare»; e, in Gerratana, si qualifica, assai stranamente, di «sociologica» quella critica che non mette in rilievo le caratteristiche specifiche della determinata società capitalistica cui si riferisce l'opera d'arte, bensì solo quelle generiche dello svolgimento del capitalismo.

L'intervento di Lucio Colletti difende invece, su questo punto, la posizione di Lukács. Lo «storicismo» delle situazioni storiche locali e particolari ha ben poco a che fare con lo storicismo materialistico di Marx; l'opera critica di Lukács non si intende se non si tien conto che egli lavora su di una formazione economico-sociale – lo sviluppo e il declino del capitalismo – che è, secondo l'espressione di Engels, un «lungo periodo».

Periodi lunghi o periodi brevi, storicismo all'ingrosso o al minuto, è nostra impressione che queste distinzioni rimangano al di qua del pensiero di Lukács. Non c'è lettore che non sia rimasto colpito dalla schematicità dei riferimenti che Lukács stabilisce fra evoluzione economico-sociale e opere letterarie. Non credo che in questo sia sufficiente denunciare la prevalenza di una mentalità di tipo «speculativo». C'è invece da sottolineare, contrariamente alle apparenze, un rifiuto costante a considerare un'opera d'arte come un «documento» o come un «rispecchiamento passivo». Se Lukács sembra non curarsi delle mediazioni che portano dalle strutture economico-sociali all'opera letteraria e limitarsi ad indicazioni elementari (riservando i riferimenti più propriamente «sociologici» e minuti a quelle opere che egli non ritiene compiute e grandi opere d'arte), ciò è perché egli tiene sempre ben fermo il carattere di «conoscenza» dell'opera d'arte e dunque la sua dignità assoluta di microcosmo, di originale interpretazione del reale. A differenza degli stilcritici, siccome non gli interessa ricostruire, attraverso il testo, l'individuo e nemmeno la «mens» (alla Spitzer): né gli importa mettere in parallelo la nozione di «reale» dell'artista e quella della cultura coeva o nostra (alla Auerbach), egli resta «all'interno dell'opera» solo quel tanto che gli basta per identificare i maggiori elementi conflittuali e tradurli in termini filosofico-storici. In questo senso è giustificato il sentimento di frustrazione del «critico letterario» di fronte all'opera critica di Lukács: non di rado si ha l'impressione che l'universo artistico sia per lui appena un pretesto per la sua allegoria storico-filosofica e che il nostro lamento sia propriamente simile a quello del goethiano Wagner:

Mir wird bei meinem kritischen Bestreben
Doch oft um Kopf und Busen bang.
Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben,
Durch die man zu den Quellen steigt!

al quale Faust, rimasto solo, risponde con versi famosi nei quali c'è, forse più di quanto non si creda, una chiave – almeno psicologica – per intendere Lukács:

Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet
Der immerfort an schalem Zeuge klebt...⁴

⁴ «Spesso nelle mie fatiche critiche | la testa e il petto mi si affannano. | Quanto è mai arduo conquistare i mezzi | con cui si risale alle fonti! » «Come soltanto la mente che s'apprende a scialbe cose | non sgombra mai ogni speranza! » (*Faust*, I, pp. 560-63 e 603-4)

E tuttavia, nonostante le resistenze e le critiche, in modo quasi inavvertito, fra il '54 e il '56, l'influenza di Lukács in Italia non fece che crescere, favorita, oggi è chiaro, dall'atmosfera del «disgelo». Era una influenza molto spesso inconfessata, ma evidentissima: qualcuno – lo stesso Salinari – parlò di imminente passaggio al «realismo», nella letteratura e nelle arti. E veramente si ebbe l'impressione, in quel periodo, che liquidato definitivamente il deteriore neorealismo letterario, superati o in via di superamento i tenaci residui programmatici di tipo naturalistico o avanguardistico, assunto un atteggiamento più consapevole nei confronti della letteratura sovietica, la nozione di «grande realismo» propria di Lukács consentisse non solo un ripensamento delle vicende letterarie e critiche italiane del trentennio precedente, per un definitivo distacco dalle radici culturali del nostro decadentismo, ma permettesse di volgersi alla letteratura della borghesia ottocentesca con altri occhi, di sostituire allo schema decadentistico un altro genere di lettura. Fu quella una grande occasione sprecata, per la cultura marxista italiana (e non l'unica). Non solo si tornava a comprendere la grandezza di un Tolstoj o di un Balzac, ma si scopriva la possibilità di intendere diversamente, ad esempio, un Baudelaire o un Manzoni. Lukács ci suggeriva una prospettiva dell'Ottocento europeo quale in Italia, dopo la sintesi desanctisiana e le geniali intuizioni gramsciane, non si era più aperta. Autori e periodi che la cultura dell'idealismo e dell'ermetismo aveva tenuti oscurati o celati tornavano visibili: pensiamo a Heine e a Keller, a Puškin e a Kleist. Non solo: ma l'insegnamento di Lukács ci riportava alle fonti del pensiero classico tedesco, ci costringeva a riprendere, o a leggere per la prima volta, Goethe o Schiller o Lessing. Per la prima volta si chiariva fra noi il senso di certe grandi opere assopite, come il *Meister*; mutava la prospettiva di lettura di un Hölderlin; e di là si poteva tentare di intendere nuovamente Swift, Cervantes, Shakespeare.

Quello che alcuni fra noi avevano oscuramente intuito negli anni della loro formazione estetizzante o ermetica e che non avevano trovato nel Dante, nello Shakespeare o nell'Ariosto del Croce; quel senso della ricchezza e complessità dell'esperienza umana e della sua alienazione alla storia, che ci aveva percossi tanto nella biografia privata quanto dalle pagine di Marx; quella possibilità di «diventare adulti», invero e conservando trasformata la giovanile individualità «esistenziale», tutto questo, pur nell'estrema lentezza della evoluzione storica (e nella involuzione delle condizioni politiche del nostro paese) si veniva diffondendo anche attraverso l'insegnamento di Lukács. E parve prender corpo nel «recupero» di Mann, per quanto discutibile. Sarebbe difficile, oggi, documentare come, in tutto un settore della nostra cultura di «sinistra», i libri di Lukács abbiano fatto precipitare quelle esigenze. Ma se le troviamo nelle polemiche letterarie di quegli anni (come ad esempio sul *Metello* di Pratolini), in quelle cinematografiche (ad esempio, su *Senso* di Visconti), in non pochi scritti comparsi su «Società» (pensiamo in particolare, come rivelatori di uno stato d'animo, a quelli di Pizzetti e di Chiarini, per non parlare di Cases), su «Officina» (pensiamo soprattutto allo scritto di F. Leonetti *Il decadentismo come*

problema contemporaneo, n. 6, aprile 1956) e su «Ragionamenti». In quest'ultima pubblicazione il tema di Lukács torna poi con una insistenza particolare, fin dal primo numero⁵.

Nel n. 5-6 vi si legge uno studio di L. Amodio (*Der alte Lukács*), che mi sembra il più acuto fra quanti hanno preceduto il recente saggio dell'Adorno. Vi è posto con chiarezza il rapporto fra stalinismo e Lukács, e vi sono sintetizzate tutte le più serie critiche sulla mancanza di relazione fra sfondo e figure, «da frontone ateniese», nella critica lukacsiana: la carenza di una considerazione del momento della «riproduzione» tecnico-artistica; la scarsità di rapporti fra totalità e momento dell'espressione; il carattere estetizzante e poco articolato della polemica contro la divisione del lavoro; l'incapacità a ridurre a proprio momento la decadenza, l'avanguardia, il «progresso» borghese... Con molta precisione, Amodio ha visto, aiutato da uno scritto di Goldmann del 1950 (ora lo si legge nel recente volume Gallimard) il permanere, nel Lukács marxista e leninista, dell'elemento utopico; anzi, potremmo aggiungere, quell'elemento (con tutte le sue consonanze ascetico-aristocratiche e sacrificali) già posto in evidenza – a quanto Goldmann ci dice – da una lontana polemica fra Lukács e Ernst Bloch, il filosofo del *Prinzip Hoffnung*, è uno dei più forti sostegni della attuale polemica che accusa Lukács di residui metafisici. C. Cases, in quel suo saggio di biografia di Lukács (*Lo scoiattolo e l'elefante*, in «Il Contemporaneo», 21 aprile 1956) che è, a giudizio dello stesso Lukács, una intelligente interpretazione delle conversioni e delle autocritiche del maestro ungherese, cerca di dimostrare che, passando dal giovanile pessimismo (durante il quale opponeva l'integrità dell'*epos* greco all'epoca cristiano-borghese della «compiuta peccaminosità»), al catastrofismo «luciferesco» del neofita marxista di *Storia e coscienza di classe*, per giungere alla fase più recente del suo pensiero (nella qual il decadentismo appare sì, ancora, come il male radicale ma che dei suoi raggi imporpora l'Occidente, «augurio | di più sereno di», grazie alla reale prospettiva socialista), Lukács progredirebbe in linea retta verso l'*obiettività*. Amodio – e in questo d'accordo, allora, con chi scrive – accentuava invece in quelle sue pagine la segreta permanenza della «visione tragica», che con le sue opere giovanili aveva fatto di Lukács uno dei precursori dell'esistenzialismo heideggeriano. Dopo aver giustamente rammentato che «la grandezza di Lukács dipende da quella fenomenologia di forme artistiche che la sua dialettica sa dedurre dalla realtà storica, prime fra tutti, i “generi”», Amodio conclude:

La reificazione si scioglie *attualmente* solo nell'*anticipazione* artistica; il principio dell'*Humanität* è lo sguardo di Dio di fronte al quale si svolge la tragedia del vecchio Lukács; è l'infinito per il quale il contenuto, intatto, si capovolge di senso..., ma solo nell'arte la realtà si può presentare ed essere identica e capovolta; l'atto formale *contemporaneità* dell'utopia.

⁵ F. Fortini (su Spitzer e Lukács, n. 1); A. Guiducci (su G. Della Volpe e Lukács, nn. 1 e 2); su la *Breve storia*, il *Mann* e la *Lett. Sovietica*, n. 5-6); Thomas Münzer (su *Storia e coscienza di classe*, n. 9); oltre allo scritto di Amodio e alla già citata traduzione di *Che cos'è il marxismo ortodosso*.

Questa conclusione è assai prossima ad Adorno; e infatti ritroveremo questa concezione, dell'arte come dereificante, proprio nel recente scritto di Adorno contro Lukács. Non credo che si abbia diritto di esaltare, e liquidare a un tempo, in questo modo il pensiero di Lukács, facendolo ricadere interamente in un universo allegorico; ma d'altra parte bisogna pur dire che la sua olimpicità, soprattutto nelle recenti pagine autobiografiche e nelle prefazioni alle ultime opere tradotte in italiano (una delle debolezze dell'ungherese è stata sempre quella sua *imitatio* di Goethe), con la sua immutata fiducia nel «socialismo», in un socialismo sul quale – fra il Ventesimo e le fucilate di Budapest – egli si guarda bene dal dare particolari («right or wrong, my party», ci ripeteva ancora nel maggio 1956; e mai come allora il suo «partito» pareva somigliare a una chiesa invisibile), si rivela come l'ultima maschera di una tensione «esistenziale». Noi non abbiamo il diritto di dire «socialismo» come dice Lukács, che nei paesi del socialismo ci vive, bene o male, da venticinque anni; a noi tocca formular di nuovo il come e il dove del socialismo; per questo il momento «ascetico» o «tragico» di Lukács ci tocca tanto, e per questo, pronti a subir ogni accusa di metafisica, non siamo disposti a barattarlo né con le angosce integrate dell'ultima avanguardia né con la neoilluministica pazienza dell'attuale riformismo letterario italiano.

Notiamo, a questo punto, e di passaggio, che la ricorrente polemica di Galvano Della Volpe contro Lukács ci sembra più legittima quando ne contesta l'hegelismo, cioè l'accettazione delle categorie logiche hegeliane (singolare, particolare, universale), piuttosto che fondata nella sua accusa di intuizionismo estetico. Infatti dalla lettura delle opere a noi note di Lukács, e in particolare dei recenti *Prolegomeni ad una estetica*, ci sembra poter escludere che la locuzione «intuire sensibilmente» impiegata da Lukács nella sua *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels* (in *Il marxismo e la critica letteraria*) possa essere, senza malevolenza, intesa nella accezione consueta al pensiero idealistico-crociano. Anche C. Cases, a p. 50 del suo *Marxismo e neopositivismo*, dopo aver rammentato, con Lukács, che l'antinomia razionale-irrazionale, della quale troppo spesso e superficialmente continuiamo a servirci «è propria della problematica filosofica della decadenza», scrive: «Hegel e i suoi continuatori non hanno mai inteso quell'*Anschauung*, che è indubbiamente la porta d'accesso all'arte, come una "intuizione" crociana polemicamente contrapposta all'intelletto».

Ma, indipendentemente da questa questione storico-interpretativa, va rilevato come al rifiuto delle categorie hegeliane assunte da Lukács corrisponda, in Galvano Della Volpe l'assunzione della nozione di «coerenza semantica». Ora, in attesa di una maggiore precisazione di questa nozione o strumento critico (e su questo punto il pensiero di Della Volpe non può essere assolutamente confuso con quello dei tanti antilukacsiani), bisogna rilevare che, nelle pratiche e frettolose applicazioni della nostra pubblicistica, le indagini sulla «coerenza semantica» rischiano di cadere continuamente nel ben noto pregiudizio della Stilcritica, cioè di leggere i «segni» al loro livello più semplice (lessico, sintassi, «figure») facendo appello invece, per la

«verifica» dei macrosegni (personaggi, situazioni, «concezioni del mondo», conflitti ideologici) ad un al-di-fuori dell'opera, cioè proprio a quegli universi ideologici di fronte ai quali non può esistere nessuna precostituita neutralità. Invece, nel discorso di Lukács, il confronto fra «rispecchiamento artistico» e «rispecchiamento storico-scientifico», proprio perché presuppone l'unità obiettiva del reale storico, porta a definire «grande» opera quella che nel proprio microcosmo ha tanto costretto della *Totalität* da essere, almeno in larghissima misura, autosufficiente. Insomma l'autosufficienza semantica può esser tale solo a patto di rimuovere o mettere fra parentesi i caratteri ideologici (nel senso marxista) della espressione e della comunicazione, e, condannando come metafisica la nozione di «totalità», di unificarli nella nozione di «segno»; mentre l'autosufficienza (relativa) dell'opera, nel senso di Lukács, viene dall'essere quest'ultima la *rappresentazione-interpretazione tendenzialmente totale delle relazioni storico-sociali nella tipicità artistica* e dunque secondo un taglio che scende lungo tutte le mediazioni che portano, dalle strutture economico-sociali alle sovrastrutture ideologiche recate dai linguaggi.

Nel gennaio 1954, P. Citati pubblicava una interessante nota sull'opera di Lukács fino a quel momento tradotta nel nostro paese (*Tre libri di L.*, in «Lo Spettatore italiano») che riassume l'atteggiamento allora favorevole, con riserva, di tutto un settore non dichiaratamente marxista della critica letteraria italiana. Precisati i punti di somiglianza fra il pensiero gramsciano e quello di Lukács (tradizione dialettica, polemica antipositivista, rilevanza del nesso struttura-sovrastrutture), Citati vedeva lo sforzo maggiore di quell'ultimo come diretto a salvare il rapporto struttura-sovrastruttura dal conformismo sovietico, mediante la nota tesi del «trionfo del realismo» e delle «ineguaglianze di sviluppo». Tuttavia lo scritto di Citati è costruito secondo un doppio moto di adesione e di rifiuto: in un primo momento, Lukács è veduto come il precettore di un «romanzo da scrivere», come teorico di una poetica la cui verifica sia esclusivamente storico-politica; poi si afferma che quella poetica è in realtà una estetica, che il realismo non è uno stile ma lo stile, la poesia; e si tende, pericolosamente, ad avvicinarlo a Croce, anticipando così quelle che saranno le più recenti e neoempiristiche ragioni polemiche antilukacsiane (e non rilevando come la categoria del tipico o particolare, interposta fra il singolare e l'universale consenta a Lukács una storicizzazione delle forme artistiche negata alla Poesia assoluta ed eterna di B. Croce). Sfugge quindi a Citati che qui la coincidenza tendenziale non è tanto fra critica letteraria ed estetica, quanto fra critica letteraria e storia, fra giudizio estetico e giudizio storico. Rileva – ed è questo un motivo che sarà costantemente ripreso dai critici di Lukács – che il suo «massiccio gusto ottocentesco», educatosi fra Tolstoj e Balzac, – farebbe sì che il critico o il lettore di «Shakespeare o di Petrarca, di Racine o di Proust non troverebbero in quest'estetica che degli strumenti spuntati o degli ostacoli all'intendimento dei testi poetici» e che «nata in difesa della dialettica, questa cultura si è capovolta per strada in una precettistica, in un classicismo immobile». Ma poi, eccolo riprendersi ed intuire l'importanza dei punti di vista lukacsiani, posti «al di fuori» dell'opera letteraria (ma vedi quanto abbiamo scritto

sopra, su questo punto, a proposito di Della Volpe), in confronto alla tipica tendenza contemporanea (della Stilcritica, aggiungiamo noi; e non solo di essa) a rimanere entro il «cerchio completo perfetto, dalle poetiche alla biografia e allo stile»⁶.

Ma il più rilevante contributo di Citati ci sembra negli ultimi due capoversi del suo scritto: primo, quando sottolinea l'importanza della verifica fra arte e realtà rappresentata; secondo, quando indica in Lukács alcuni esempi di monotonia schematizzatrice (le sue formule a molti usi); terzo, quando – in significativa contraddizione con la prima parte del suo scritto – vede nel suo autore l'elaborazione di «alcuni strumenti estetici di un sostanziale antistoricismo», assolutamente inadatti a spiegare i fenomeni dell'arte contemporanea. In una forma vivace e quasi impulsiva si trovano qui i temi maggiori della polemica antilukacsiana futura: si accetta l'idea di «verifica», ma in nome di un pluralismo o eclettismo dei punti di vista (empirismo critico) piuttosto che in nome di una accettazione del «rispecchiamento»; si accenna ad una integrazione sociologica delle «semplificazioni» lukacsiane, per una via che sarà, in sostanza, quella di un Goldmann; e, soprattutto, si difende l'arte del decadentismo e dell'avanguardia in nome di una comprensione appassionata, senza vedere che alla sfida di Lukács bisogna rispondere sul terreno politico, e cioè delle «prospettive» socialiste, invece che consolarsi denunciando l'incomprensione per Proust o Kafka. Altro tratto caratteristico dello scritto di C. è l'intelligente indicazione delle parti più geniali degli scritti di Lukács (in particolare dei saggi *Narrare o descrivere?* e *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*) senza tuttavia trarre da quelle indicazioni adeguate conseguenze o sviluppi.

Un esempio singolare di coincidenza fra critica di parte comunista e critica di origini idealistiche si trova invece in uno scritto di P. L. Contessi («Il Mulino», n. 32, giugno 1954). Mentre il Contessi vede in Lukács la tendenza ad una «mediazione culturale e politica» fra mondo comunista e mondo occidentale, riferendosi a scritti di A. Banfi (in «Realismo», n. 18, 1954) e di L. Caretti («Itinerari», n. 5-6, 1953), assume tuttavia le riserve sulla ortodossia marxista del Lukács espresse dal Banfi, dal Della Volpe e dal Gerratana, solidarizzando con il Salinari che gli preferiva Gramsci.

Sempre sul «Mulino» (n. 79, maggio 1958, p. 354) è comparsa una esposizione molto precisa, a firma Renato Barilli, dei *Prolegomeni*. La critica alla letteratura dell'avanguardia è attribuita, dal Barilli, al rifiuto da parte di Lukács di alcune «fondamentali componenti della civiltà moderna» (bergsonismo, pragmatismo, gestaltismo, psicoanalisi, ecc.) delle quali l'avanguardia sarebbe il *pendant* letterario. Ci sembra che, certo, nella misura in cui l'orizzonte della cultura scientifica lukacsiana – pur formata proprio in quella parte d'Europa, e nel tempo, in cui quella cultura andava vivacemente sviluppandosi – è limitato dai tabù dell'era stalinista, le vengono a mancare le necessarie possibilità di integrazione del gusto; ma non ha molto senso rimproverare ad un filosofo quello che è il centro stesso della sua riflessione, quando, nella *Distruzione della ragione* Lukács ha discusso proprio di

⁶ Negli ultimi anni però Citati sembra aver rovesciato anche questo suo punto di vista; come risulta da una sua liquidazione del *Realismo critico*, libro (egli ha scritto) buono tutt'al più per i sovietici.

quelle componenti della civiltà moderna. Per conto nostro pensiamo che per comprendere Proust e Kafka, Joyce o Musil non sia necessario esser bergsoniani o seguaci della *Gestalttheorie* o della psicoanalisi. Gli intenti di Lukács sono valutativi, non classificatori; egli non vuol *capire* questo o quell'autore per esercitare la latitudine del suo gusto e giudizio; ma solo identificare in certi autori alcuni valori cui ha deciso di attribuire una importanza prevalente.

G. Bàrberi Squarotti si è occupato più volte di Lukács. In uno dei suoi scritti più esaurienti (*Arte e società*, in «Questioni»), si direbbe che ne abbia accettata l'immagine più vulgata, quella del propagandista ideologico. Disposto ad accettare la transizione fra realismo borghese del primo Ottocento e naturalismo, rifiuta però quella fra quest'ultimo e decadentismo-avanguardia, senza rendersi conto che alla radice di quei mutamenti, stanno, per Lukács, modi e rapporti di produzione, quindi, nel caso considerato, l'evoluzione del capitalismo in imperialismo e che dunque son molto più importanti gli elementi costanti che non quelli variabili, spesso riducibili a «contrasti, innovazioni, lotte di tendenza stilistico-formali», come appunto ci dice Lukács. C'è anche, in Bàrberi Squarotti, un rifiuto degli «schemi generali» di Lukács in nome della neofilologia, del «concreto», ecc., che lo porta ad una dicotomia fra regno del giudizio storico e regno dei «valori» che ci auguriamo egli possa saldare, quando avverta in essa il riflesso tipico di una condizione ideologica di classe; dicotomia che non è tanto «esistenzialista» quanto piuttosto scientifico-positivistica da un lato (onde si ha giudizio storico come giudizio filologico-stilistico-sociologico) e cristiano-spiritualista dall'altro (onde giudizio di «valore» come ineffabile etico-estetico). Anzi proprio l'esercizio di questa seconda componente, manifestando a Bàrberi Squarotti tutta la *Misere* della presente situazione «culturale», gli dovrà far valutare il significato etico-politico dell'atteggiamento di quanti spediscono Lukács a raggiungere Hegel nel cimitero dei «cani morti». Abbiamo anzi motivo di credere che questo ripensamento, egli lo abbia già compiuto. Un punto sul quale Bàrberi Squarotti ha invece ragione è quando, nella nozione di «prospettiva socialista» di Lukács, critica il significato contingentemente politico di «trasformazioni socialiste dell'economia» o di «regimi politici socialisti». È certo assurdo ridurre così quella nozione e non vedervi la «visione del mondo» di una generalissima prospettiva etico-sociale dell'umanità opposta o storicamente succeduta ad altre; che in questo senso, le più volte, Lukács parla di socialismo. Ma certamente nel libro sul *Realismo critico* ed in altri scritti più recenti, è mantenuta una intenzionale ambiguità, una astuzia verbale che serve, pericolosamente, da alibi a un tempo politico e filosofico; uno sgradevole residuo di «linguaggio esopico».

3) Adorno su Lukács e il privilegio del lettore.

Uno dei punti del pensiero di Lukács che più frequentemente troviamo sottoposto a critica è quello che accusa la letteratura d'avanguardia di unilateralità e – è lo stesso

– di mancanza di prospettiva. Questa tesi è frequentemente ripetuta nel saggio sul *Realismo critico* e ne ricorderemo qui una formulazione sintetica:

L'avanguardia... deforma la deformazione al di là della sua fenomenalità nella realtà oggettiva, fa sparire come irrilevanti, come ontologicamente senza importanza, tutte le controforze e controtendenze realmente attive in essa... Non si domanda quindi se tutto questo (le emozioni suscitate dalla esperienza della società capitalistica) si trovi realmente nella realtà; si domanda solo: è questa tutta la realtà? (*Realismo critico*, trad. it., p. 87).

Ora, tutte le difese della letteratura dell'avanguardia e del decadentismo che sono state scritte in Italia e che si trovano, più che riassunte, fortemente inquadrare nello scritto di T. W. Adorno o negano

- a) che per determinate opere o autori da Lukács inseriti nella nozione sommaria di decadentismo o di avanguardia valga l'accusa di far sparire tutte le controforze e le controtendenze realmente esistenti, dimostrando ad esempio in taluni maggiori (Proust o Musil) la raffigurazione – affidata più a situazioni che a personaggi, più a strumenti stilistici che a riconoscibili «prospettive» – delle antitesi; ovvero affermano
- b) che la rappresentazione letteraria è di per sé, in quanto tale, la «controforza» apparentemente assente dalla raffigurazione del negativo (ed è quanto sostenuto, ad esempio, da Adorno); ovvero
- c) negano che per la compiutezza artistica di un'opera sia necessaria quella interna dialettica; o finalmente
- d) – e questi ultimi sono, evidentemente, gli apologeti del negativo banalizzato – affermano proprio che «quella realtà è tutta la realtà».

Non si pretende sottoporre, come pur meriterebbe, lo scritto dell'Adorno ad un esame approfondito, ma non si possono non segnalare, insieme ad una sgradevole ineleganza stilistica e morale, alcuni travisamenti evidenti. Nonostante che un Goldmann faccia esplicitamente riferimento all'opera giovanile di Lukács, non è vero e non si può affermare che la fama europea di Lukács sia oggi prevalentemente legata a quelle opere; e come si fa a chiamare «verdetto sovietico» un tipo di giudizio sull'arte moderna che ha tutta una serie di ascendenze storiche che lo fan risalire, volendo, fino a Goethe? Come si fa ad attribuire a Lukács il diniego che la «solitudine sia socialmente mediata e abbia un contenuto storico essenziale», quando è proprio lui a vedere nelle dottrine della solitudine le espressioni ideologiche di una società data? E, analogamente, quando Adorno scrive che «anche il preteso solipsismo che, secondo Lukács è una ricaduta nella immediatezza illusoria del soggetto, nell'arte non significa, come nelle cattive gnoseologie, la negazione dell'oggetto, bensì contiene l'intenzione profonda di conciliarsi con esso», come non replicare che Lukács combatte contro le poetiche del decadentismo come forma avanzata della ideologia antisocialista e non già contro le intuizioni profonde del solipsismo rappresentato,

cioè poetico, e che se la prende con la cattiva gnoseologia in quanto deviatrice da possibili risultati estetici?

E queste sono appena un campione delle contestazioni che dovrebbero essere mosse ad una palese deformazione polemica del pensiero di Lukács.

Ma più interessante è invece richiamarsi al passo dello scritto di Adorno, che implica l'atteggiamento sopra indicato *b*):

Come immagine l'arte viene accolta dal soggetto, invece di pietrificarsi davanti ad esso come cosa, secondo l'ordine del mondo alienato. Grazie alla contraddizione fra questo oggetto conciliato nell'immagine, cioè spontaneamente accolto dal soggetto e l'esteriorità oggettiva inconciliata, l'opera d'arte critica la realtà. Soltanto grazie a questo divario, non in virtù della sua negazione, l'opera d'arte diventa insieme opera d'arte e giusta coscienza.

A questa tesi, nella quale ritorna, non senza lucida venerazione dell'orrore, il sogno dell'arte come antiphysis, antistoria, antivita, come «segno che ti salva», è da obiettare, nel caso in questione, che essa attribuisce la capacità di criticare la realtà e perciò stesso di essere «giusta coscienza», al carattere *formale* della cosiddetta opera d'arte, cioè al suo essere forma artistica, non ad un suo particolare grado di «eccellenza» in quella formalità. Ora, sebbene ogni forma artistica critichi la realtà, l'oggetto che essa concilia con l'immagine (e quindi «l'esteriorità oggettiva inconciliata») è diverso da opera a opera, perché diversi sono il livello, la complessità, ecc., della realtà «conciliata nell'immagine». Più esattamente, l'opera d'arte non critica *la* realtà bensì *una* realtà; che essa evoca, concilia in sé formalmente e, ad un tempo, contesta. Di qui una storica gerarchia di «realtà» e di «opere». In quella proposizione Adorno, forse senza volerlo, conferma il formalismo e panestetismo del gusto contemporaneo; l'illusione ottica del museo immaginario gli impedisce di vedere che la scelta, l'antologia, di Lukács, non è dovuta a meri limiti di gusto ma è una scelta di valori, cioè di precedenze. Contro il naturalismo o sociologismo che tutto classifica e preserva, Lukács ancora una volta pone le sue perentorie domande: che cosa è *importante* per gli uomini, oggi? Quale realtà ha diritto a priorità per esser conciliata nella forma e contestata nell'esteriorità? Non convengono in questo, agli occhi del critico se non del poeta, l'etica, l'estetica, e la politica?

Ma ancora più interessante è la posizione che avevamo indicata nella formulazione sotto *c*). La troviamo espressa in altra parte del citato articolo di Adorno (p. 183).

Il senso sostanziale di un'opera d'arte può consistere nella rappresentazione esatta e mutamente polemica dell'insensatezza crescente [in questo caso della «società imprigionata totalmente dall'industria culturale»], e può andar perduto quando venga ipostatizzato, positivamente affermato, sia pure indirettamente attraverso una «prospettiva»...

Premesso che Adorno ha espresso qui una possibilità, laddove gli zelatori della letteratura dell'avanguardia avrebbero preferito una risoluta affermazione, dobbiamo chiederci che cosa implichi la nozione di «rappresentazione... mutamente polemica». Credo che si possa dire come cosa relativamente ovvia e al di là dei termini concreti e

limitati della questione, che ogni espressione – nel nostro caso ogni espressione letteraria – si situi, in ogni sua parte e nel suo insieme, in relazione ad un contesto storico-sociale, variamente articolato, sia per la sua origine che per la sua destinazione: è quello che siamo soliti chiamare il suo *habitat* culturale o ideologico o linguistico. Indubbiamente l'opera fa appello, per consonanza o per opposizione, con muto consenso o muta polemica, ad uno o più complessi ideologici, ad una o più concezioni del mondo, nell'atto stesso in cui essa ne è o ne reca una. Si può dire così che l'opera istituisce due ordini diversi di rapporti e di tensioni: l'uno verso l'esterno, che è quello della sua servitù e della sua libertà storica e l'altro verso l'interno, quello delle proprie componenti. Ordini che si trasmutano l'uno nell'altro, è certo, ma che talvolta, e quanto, sono distinguibili.

Ora la rappresentazione «mutamente polemica», che cos'è se non una rappresentazione che affida la propria ragione appunto al proprio silenzio, al non detto, vale a dire alla integrazione o interpretazione data dal lettore? La preterizione – come l'ironia o il sarcasmo – invoca qualcosa di essenziale, che viene taciuto. Anzi, si può dire che la novità formale corrisponde spesso a questo bisogno di astrazione, al bisogno di far risplendere lo scandalo delle assenze. Ma quando i contesti culturali si trasformano o si smagliano; quando si altera la misura del consenso-dissenso; o quando i principi da confermare o da combattere sono spenti o modificati nella coscienza dei destinatari, si sa che allora le possibilità di vita di un testo saranno affidate o al lungo arduo percorso di una filologia e di una ricostruzione storica o – ed è quel che ora ci interessa – a quella sorta di interpretazione autentica che è fornita dalle interne tensioni, dalle contraddizioni rappresentate.

Mi sembra che in questo ordine di considerazioni si possa cominciare ad intendere la ragione della esigenza lukacsiana delle «contro-forze» e della «prospettiva». Lukács è, non dimentichiamolo, un intellettuale di formazione borghese che sceglie il campo del socialismo nella persuasione che esso sia la negazione e la garanzia di una riconciliazione dell'uomo con se stesso; e che subisce, dal momento della sua conversione marxista, la progressiva contraddizione fra universalismo comunista e creazione del socialismo in un solo paese; che vive giorno per giorno la morte reale o apparente delle postulazioni umanistiche nel conflitto fra bestialità del nazismo e fascismo e implacabile durezza dello stalinismo. La sua opera appare come il massimo sforzo compiuto per portare in salvo attraverso la sua e nostra età una eredità essenziale al socialismo, quella «filosofia classica tedesca» della quale il proletariato internazionale è, secondo Marx, l'erede; uno sforzo che valeva bene le messe e le autocritiche, il *pensum* della *Letteratura sovietica*, la prigionia della NKVD, lo stile «esopico», gli attacchi innumerevoli e la penombra in cui oggi Lukács vive i suoi ultimi anni. Egli è situato in una società il cui tessuto culturale è obiettivamente diverso da quello dell'imperialismo, anche se antagonisticamente complementare; non solo, ma in vista di un mutamento ancor più profondo.

La tendenziale unilateralità delle letterature contemporanee – quella avanguardistico-decadente, per così chiamarla, e quella «senza conflitti» dello

stalinismo – non possono allora non apparirgli, nella polemica come nell'apologia, che come «mutamente» complici delle forze che vorrebbero contrastare. La classicità (contrariamente ad uno dei luoghi comuni della critica antilukacsciana) gli appare l'esatto opposto del classicismo; questo fidando in un consenso cultural-sociale, di gusto e d'ideologia, quello sollevandosi sopra il gusto e l'ideologia nella raffigurazione dei conflitti. Il «capolavoro», per Lukács – ed accettiamo pure quel tanto di filisteo che vi può essere nel suo gusto; non questi sono i limiti che ora importano – è doppiamente autosufficiente; per l'autonomia – relativa – dell'opera d'arte, e perché reca in sé tutti gli elementi sovrastrutturali, o ideologici, per la propria interpretazione. Infatti la sua «verifica» non è fornita dal determinato contesto culturale da cui sorge e in cui opera; *ma semmai dallo schema storico della intera evoluzione sociale che esso «capolavoro» interpreta*. In questo senso ho potuto scrivere anni fa (ma sbagliando) che Lukács sembra cercare nell'opera d'arte appena la conferma di verità già scoperte dall'indagine marxista. Sbagliando: perché oggi vedo che non si tratta affatto di un parallelismo istituito, che so, fra ricostruzione storica della società di Luigi Filippo e romanzi di Balzac bensì fra questi ultimi e l'interpretazione storica di un'intera fase di evoluzione dell'uomo moderno, di cui la Francia di Luigi Filippo è appena un momento. Né si tratta di una mera differenza quantitativa: la «semplificazione» lukacsciana si fonda proprio sulla contestazione di *ogni* sociologismo. Detto altrimenti, Lukács (che pure si è occupato dei «minori», che pure si guarderebbe bene dal contestare l'utilità delle minute ricostruzioni ed indagini storiografiche; che è anzi, e soprattutto, uno storico) ha troppo vivo il senso della «città in fiamme» per non esigere da sé e da noi la scelta di quello che possiamo salvare. E in sostanza ci dice, con la parola «eredità» la stessa cosa che con la parola «prospettiva», ci chiede un «dove» e un «dove» che non sono soltanto cronologici ma etici: «una realtà... non può esser conosciuta né vissuta nella sua unità e pienezza senza vivere e riconoscere nell'essere (in ogni singolo momento del divenire, che si dà necessariamente la forma dell'essere) la sua origine e la sua meta» (*Realismo critico* cit., p. 62).

Se così è, appare chiarissimo il discrimine, non solo fra la nozione di «realismo» di un Auerbach e quella di un Lukács, ma anche fra tutta la sociologia della cultura e il marxismo lukacsciano. E a questo punto conviene osservare che la reale o potenziale diffusione di talune opere e di talune tendenze della avanguardia occidentale nel mondo comunista non contraddice ma conferma quanto si è detto al proposito del senso di «prospettivismo» lukacsciano: nella misura in cui, ad esempio, la pregressa realtà stalinista o la paura di una guerra atomica vengono interpretate dall'ideologia, manifesta o latente, dei nuovi autori sovietici, in termini analoghi a quelli che son stati o sono della cultura borghese occidentale, anche per quelle opere varrà il «privilegio del lettore», ossia la sua capacità di integrare la unilateralità di determinati testi. Chiamo qui privilegio del lettore quello che Lukács chiama trionfo del realismo; e cioè la superiore onestà dello scrittore autentico – nell'ipotesi, sovietico – andrà al di là della debolezza ideologica con la quale egli è o sarà costretto, da un recente tragico

passato storico, ad affrontare la rappresentazione della realtà; e il lettore riconoscerà una verità che l'autore non sapeva di aver posto o non con quell'intento. Nella misura in cui si diffondono nel mondo sovietico i fenomeni tipici della cultura industriale contemporanea, la «rappresentazione esatta e mutamente polemica della insensatezza crescente» avrà un suo ragionevole successo. Ma proprio per questo è possibile valutare la validità permanente delle componenti «umanistiche» e «aristocratiche» (che possono anche volgersi in apocalittiche e tragiche) delle tesi di Lukács: grandezza è tendenza alla totalità, la prospettiva della *Integrität des Menschen*, come disalienazione, ecc., e come coscienza della integrazione sociale, non è mai vista come integrazione delle *funzioni*, al mondo tipicamente tecnologico e neopositivistico, ma come integrazione di *individui*. Insomma la categoria della decadenza ha indubbiamente in Lukács un preciso significato storico; ed è legittimo e doveroso approfondirlo, spogiarlo di ogni connotazione moralistica, e (soprattutto criticando l'idea lukacsiana di «personaggio») valutare tutte le grandi opere del decadentismo nelle quali la conflittualità è rappresentata, senza dare eccessiva importanza alla nozione-salvagente di realismo critico, la meno felice di Lukács. Ma al tempo stesso sarà necessario, in un certo senso, ripercorrere a ritroso, per comprenderlo e trarne tutti gli insegnamenti possibili, l'itinerario spirituale di Lukács e chiedersi se per caso il suo risultato non sia stato invero, pur nelle sue conversioni, quello da Goethe auspicato come la più profonda felicità della personalità: di «condurre a maturazione, al vertice della vita, le tendenze dell'inizio» (*Thomas Mann* cit., p. 114): che in lui erano la coscienza violenta della opposizione di «vita» e di «non vita». Se cioè la totalità e la parzialità, l'alienazione e la integrità, il realismo e l'antirealismo non siano tuttora componenti obiettive della nostra esistenza e non ci venga richiesto, anzitutto, di non mediarle facilmente, di non mascherarle, di non disporle nella ottimistica «geometria piana» del riformismo.

4) *Qualche conclusione.*

Il paradosso contenuto nelle posizioni di Lukács e nella critica ad esse (ad opera di Adorno, ad esempio, e di non pochi studiosi italiani) è che se confrontiamo quelle posizioni alla presente situazione politica, culturale e letteraria italiana – ma molto probabilmente il confronto vale anche per altre letterature e non solo dell'Europa occidentale e capitalistica – esse si trovano a proporre un atteggiamento morale e mentale che può apparire l'inverso esatto di quello che sembravano proporre dieci anni fa. Al lettore italiano degli ultimi anni dello stalinismo, Lukács appariva come un pensatore marxista che trasferiva non senza rigidezza e durezza i principi della lotta di classe e del materialismo storico e dialettico nel campo dell'estetica; il suo insegnamento risultava tutto volto a combattere le dottrine che separavano la letteratura e l'arte dalla vita sociale e dal pensiero storico e scientifico, tanto che

(almeno per i critici di formazione idealistica o spiritualistica) i suoi saggi parvero nient'altro che prove di faziosa insensibilità ai valori della poesia e Croce finse di inorridire («Quaderni della Critica», n. 14, luglio 1949) leggendo che nelle vicende del primo *Faust* si rispecchiava una fase del conflitto fra residui feudali e ideologia borghese. Oggi invece la situazione sembra capovolta: da ogni parte, si tratti di neofilologi o neopositivisti, di neomarxisti o di marxisti ufficiali, la discussione contro Lukács e in particolare contro la sua nozione di decadentismo e di avanguardia è condotta rimproverandogli un canone astratto, monumentale e «antistorico» e la pretesa di una letteratura (e di una critica) relativamente separata dalle vicende della società contemporanea e dalla presente circolazione culturale.

Se è vero quanto siamo venuti dicendo, Lukács – soprattutto con i suoi scritti più recenti – seguita, certo, a proporre, con la necessità d'una prospettiva, la prospettiva socialista; ma, nella misura almeno in cui questa prospettiva non è più vincolata alle semplificazioni staliniste bensì legata alle complesse trasformazioni istituzionali e politiche in corso nei paesi del socialismo e che dal socialismo si denominano, mentre è dunque nuovamente difficile distinguere fra incarnazioni storiche del socialismo ed esigenze socialiste tutt'altro che adempiute (e soprattutto nella misura in cui il senso, la possibilità e la direzione di una prospettiva socialista sembrano oscurati nel nostro Occidente e più in Italia), in quella misura le proposte di Lukács possono sembrare, anzi essere, appelli ad un distacco dalla contingenza, dalla partecipazione, dalla «lotta culturale»; in breve, dalla «tendenza». In una situazione come quella attuale,

- a) la formula di opere d'arte di ricca complessità, il più possibile autosufficienti, contenenti in se medesime gli elementi conflittuali della storia presente e delle sue prospettive e dunque, nel loro «realismo», inadatte tanto all'uno quanto all'altro tipo «di denuncia» (quello di tipo avanguardistico, che esige un lettore sostanzialmente complice della realtà denunciata e quello di tipo naturalistico-rivoluzionario, che esige un lettore sostanzialmente partecipe degli ideali anticipati); e
- b) la formula di una critica anch'essa largamente autosufficiente, fatta da critici-scrittori o da critici-filosofi, che sia l'anticipo vivente di un superamento delle specializzazioni passive, ideologicamente schiave di strutture sottratte alla critica; in una situazione come la presente, dico, quelle due formule non solo contraddicono il costume corrente ma sembrano sospendere e quasi mettere fra parentesi le forme attuali del contenzioso ideologico e culturale. Il loro radicalismo può persino apparire ascetico oltre che aristocratico, metafisico oltre che storico.

Eppure l'interrogativo che sospendono su di noi è irrisolvibile. È tuttora valida una prospettiva socialista del mondo contemporaneo? Se sì, che significato può avere una azione culturale senza riferimento alle forze reali che operano o possono operare per quella prospettiva? È o no, in sede di cultura, cioè di verità, ogni riformismo una

contraddizione in termini? Ma, già lo sappiamo, è proprio la nozione di «cultura», che sottolinea gli elementi comuni alle specialità, quella che i nostri avversari rifiutano. Per questo insistiamo: non è una finzione opportunistica scrivere opere letterarie o critiche che, se per il loro riconoscimento del momento relazionale, comunicativo, «razionale» e «civile» paiono rappresentare una antitesi di progresso nei confronti della letteratura d'evasione e della critica degustativa o intuizionistico-stilistica, possono però operare solo entro gli strettissimi confini delimitati dall'industria culturale e dalla gestione neocapitalistica della produzione intellettuale? Questo non significa che si debba dimettere l'azione per un rinnovamento della nostra letteratura e della nostra critica; ma significa prendere distanza dalla situazione. Affermare che il rinnovamento stilistico si dà con un rinnovamento di contenuti e, subito dopo, che esso è solo il risultato di un rinnovamento della cultura, può portare ai due disgiunti e simultanei errori di un formalismo dei «contenuti» ossia di una stilizzazione di un mero gusto o moda (l'arcadia e il minore romanticismo italiano ne sono gli esempi storici) e di un «rinnovamento culturale» affidato esclusivamente alle formulazioni ideologiche nel caso peggiore o, in quello migliore, a risultati e contributi particolari che non rinnovano la cultura se non confermando il sistema. Non si vuol dire che questo genere di attività sia sterile o inutile: si vuol dire che *tende a considerare sostanzialmente inalterabili*, almeno fin dove può giungere il nostro sguardo, *gli attuali rapporti sociali e le fondamentali basi ideologiche su cui essi riposano*, e dunque obiettivamente a confermarli, limitandosi ad una «opposizione costituzionale». Una azione di rinnovamento che si compiaccia di essere rivoluzionaria quando è obiettivamente riformista, che pretenda opporre al cosiddetto «misticismo» e «intuizionismo» novecentesco e avanguardistico appena il «minimo vitale» di nutrimenti ideologici senza inquadrarli in quelli che Lukács chiama «i grandi problemi del progresso umano», evidentemente non ha, a suo rischio e pericolo, nulla a che fare col marxismo.

Ci sembra dunque che il vero significato «utile» – nel senso in cui si parla di «spazio utile» – del metodo di Lukács si possa trarre solo se si traducono nelle nostre esigenze presenti i termini di «realismo» e di «tipico», le sue periodizzazioni, le sue nozioni di «progresso» e di «decadenza». O, in altri termini: integrato e corretto tutto quel che di schematico e, come abbiamo detto, di allegorico c'è nella sua storia della letteratura nella civiltà borghese; recuperati tutti i valori capitali della cosiddetta letteratura decadente che recano in sé quella medesima conflittualità e tendenziale totalità che egli esalta nei capolavori del realismo; estesa ed integrata la sua nozione di personaggio; indicata la possibilità di un impiego di taluni nessi metodologici su espressioni letterarie, come la lirica, che Lukács sembra trascurare; contestato ove occorra l'orizzonte «scientifico» medesimo di Lukács a quel modo che giustamente si contesta la nozione che di «scienza» ebbe il marxismo dell'età stalinista; quel che tuttavia ci sembra integro e prezioso è proprio quel che più sembrano negargli i suoi critici: la proposta imperterrita di misurarci con le massime dimensioni della storia umana e con le massime possibilità dell'uomo, di rinunciare all'apparenza per

preservare quella sostanza che può tramutare noi, il nostro lavoro, e la società che fa tutt'uno con esso e con noi.

1959.

V.

Lukács giovane

Quando György von Lukács pubblicava, nel 1910, *A lélek és a formák* in ungherese (e l'anno seguente la traduzione in tedesco: *Die Seele und die Formen*) era un giovane di venticinque anni, laureato in legge e impiegato al ministero della Pubblica Istruzione, già noto per aver vinto un premio letterario con una importante opera sulla *Storia dello sviluppo del dramma moderno*, che sarebbe stata pubblicata due anni più tardi.

Quale sia l'importanza storica di questa raccolta di saggi lo ha chiarito in varie occasioni Lucien Goldmann: per lui il tema maggiore di questi scritti (che solo in apparenza hanno come oggetto Rudolf Kassner, Kierkegaard, Novalis, Storm, George, Ch.-L. Philippe, Beer-Hofmann, Sterne, Ernst) è l'indagine delle «strutture dinamiche significative» che Lukács chiama «forme» delle differenti modalità privilegiate nel rapporto tra anima umana e assoluto. Goldmann ci dice che questa nozione di «forma» veniva al giovane Lukács da Dilthey. Ma per il Dilthey le «forme» avrebbero avuto carattere storico mentre per Lukács (probabilmente sotto l'influenza degli scritti di Husserl) le «forme» sono atemporali. Un passo indietro rispetto al Dilthey (dice sempre Goldmann) finisce con l'essere la condizione di un passo in avanti.

Una di quelle forme o «strutture significative» ha particolare rilievo in quest'opera: quella della «visione tragica», recuperata attraverso i rapporti tra «individuo», «autenticità» e «morte», nella definitiva irrilevanza e inautenticità della esistenza mondana. Con questa ripresa di temi che furono di Pascal e Kant, il giovane Lukács va ben oltre le posizioni che erano allora della filosofia tedesca, anticipando di molto il pensiero di Heidegger e ponendosi tra gli anticipatori del moderno esistenzialismo. Fin qui Goldmann. Al che bisogna però non dimenticare di aggiungere l'imponente contributo che la drammatica (Ibsen), il romanzo (Mann) e la lirica simbolista (per non parlare di altri autori del XIX secolo come Kierkegaard, Dostoevskij) davano a chi avesse voluto riscoprire l'universo paradossale della tragedia.

Ma vivere «in tragico» equivale a morire¹.

¹ Il lettore italiano potrà rammentare che proprio fra 1909 e 1910 (anno che vede apparire nella nostra lingua due opere, le prime di Italia, di Kierkegaard) Carlo Michelstaedter, di due anni più giovane di Lukács e come lui cittadino dell'Impero austro-ungarico, veniva elaborando, studente a Firenze, la sua unica opera filosofica, dove opponeva «persuasione» a «rettorica» ed il consistere (*mènein*) dell'eroe nell'essenza alla fatuità dell'inessenziale quotidiano. Michelstaedter si uccideva nella sua città di Gorizia il 17 ottobre 1910, nel mese medesimo in cui da Firenze Lukács scriveva quella «lettera a Leo Popper sulla *Essenza e forma del saggio* che apre *L'anima e le forme* e contiene un

In uno scritto che converrebbe citare largamente, T. Münzer² ci dice come già nel saggio sulla *Povertà di spirito* (che Max Weber pregiava singolarmente e che è del 1912) Lukács affermava che si sfugge alla morte solo se la conoscenza si muta in azione; saremmo quindi già prossimi a quel Marx che il giovane ungherese, ripercorrendo le tappe maggiori nel pensiero classico tedesco, avrebbe incontrato dopo il Kant³ di *L'anima e le forme* e lo Hegel della *Teoria del romanzo*; e che negli anni della guerra gli farà scrivere *Storia e coscienza di classe*.

Tuttavia il Goldmann sottolinea una molto importante contraddizione in questo primo Lukács. È vero che una logica progressione lo porta dalla «vita vera» (o vita vissuta tragicamente) al superamento dell'*impasse* tragico, ponendosi dal punto di vista della storia e quindi da quella, fra le storiche «totalità concrete» o classi, che è la «classe dei produttori» (ossia passando dall'Epos e dalla Tragedia al Romanzo...); ma in un altro ed essenziale scritto di questo libro e precisamente in quello che gli altri introduce col titolo di *Saggio sul Saggio*, l'autore – in contraddizione con l'ultimo capitolo, quello sul tragico, ma non in contraddizione col proprio pensiero futuro – definisce il saggio come una forma autonoma intermedia tra la filosofia e l'espressione letteraria, sì che gli oggetti-occasione del saggista sono realtà e valori complementari rispetto a quelli della verità e dell'errore; e l'operazione saggistica è la «forma» di ogni discorso «ironico» nel quale si dice una cosa per intenderne un'altra. Si è così fuori delle scelte perentorie della «forma» tragica. E Lukács, fin dall'inizio della sua attività, nel momento stesso in cui sperimenta ed esprime l'attimo e la atemporalità tragica, si sceglie anche come saggista, si rifiuta alla «morte», accetta la dimensione del discorso intermedio. Ebbene – questa è la domanda e la ipotesi – non sembra essere, questo discorso intermedio, questa «forma» che è la saggistica, una metafora o anticipazione di quella che, nel successivo pensiero di Lukács, sarà la fondamentale categoria della *mediazione*? Nelle scelte politiche, nell'esercizio critico e nella meditazione estetica essa assumerà i nomi più diversi: sarà il Partito, universale concreto mediatore fra il «dover essere», che è la coscienza di classe, e l'azione («l'organizzazione è la forma della mediazione fra teoria e prassi»); e sarà il Tipico, mediazione poetica tra

implicito tentativo di superare l'identità tragica di morte e di vita (che era nel pensiero di Michelstaedter, a lui certo sconosciuto). Vi scrive infatti Lukács, quasi pensasse a quella «figura» di Werther che lasciava dietro di sé: «Né il vivere né il morire sono mezzi adeguati per esprimere l'essenziale della vita...» Ma si vedano tutte quelle pagine.

E per l'atteggiamento successivo basti ricordare la testimonianza di Victor Serge (*Memorie di un rivoluzionario*, trad. it. Firenze 1956, p. 274) che conobbe Lukács a Vienna nel 1924: «Parlavamo un giorno del suicidio dei rivoluzionari condannati a morte (a proposito dell'esecuzione a Budapest, nel 1919, del poeta Otto Korwin, che aveva diretto la Ceka ungherese e di cui l'alta società venne a contemplare l'impiccagione come uno spettacolo di prima scelta). "Il suicidio, – disse Lukács, – ci avevo pensato al momento in cui mi aspettavo di essere arrestato e impiccato con lui e avevo concluso di non averne il diritto: un membro del Comitato Centrale deve dar l'esempio"».

² Thomas Münzer, *Il giovane L.*, in «Ragionamenti», n. 9, 1957, pp. 167-72.

³ Una contestazione dell'itinerario che Goldmann attribuisce al giovane Lukács si legge in una recensione di C. Pianciola («Rivista di Filosofia», voi. LV, n. 1, 1964, pp. 88-96). Kierkegaard e non Kant sarebbe all'origine della tematica di *L'anima e le forme*.

universale e particolare. Così trent'anni fa la lotta antifascista e ancor ieri la lotta per la pace e la coesistenza sono state per Lukács le incarnazioni concrete, nate dall'astuzia mediatrice della Storia, di un conflitto fondamentale, quello tra Capitalismo e Socialismo, che non può esser vissuto pienamente come tale perché la sua vista, come l'Iddio tragico e il sole, fulminerebbe l'incauto. Sembra insomma non improbabile che mentre nel pensiero di Lukács c'è una sequenza unidirezionale, quella «estremistica», che lo porta dalla «visione tragica» alla disciplina di partito (e occorre appena dire che i casi storici, come quelli biografici, sono per un tale svolgimento relativamente poco importanti), un'altra le si giustappone fin dalle origini, che teorizza la mediazione e ne fa anche un principio del comportamento. Mentre, secondo la prima sequenza, Lukács può sempre ripetere (e ancora nel maggio del 1956, come l'ha udito chi scrive) *right or wrong, my party*, tipico motto della scelta assoluta⁴, secondo la seconda sequenza egli può compiere invece le autocritiche, vale a dire qualcosa di ben diverso dalla accettazione pura e semplice della disciplina e del suo paradosso, in quanto esse sono, per così dire, interpretazioni «saggistiche», forme «ironiche» della prassi, nel corso delle quali si parla di una cosa per dirne un'altra e il piano di chi parla è e non è quello di chi ascolta.

Se questa ipotesi ha qualche fondamento allora l'errore di Lukács – d'altronde coerente con i principi ed inevitabile – è stato quello di aver censurato tutta la propria opera fino a *Geschichte und Klassenbewusstsein*, compresa quella parte cioè nella quale erano separatamente leggibili gli elementi «estremisti» del suo pensiero e quelli «saggistici», destinati a consentirgli la sopravvivenza; così facendo, egli ha potuto dar l'impressione – come un padre che per malintesa pietà avesse voluto risparmiare al figlio le dure prove della giovinezza – che i grandi temi storiografici della sua opera adulta non fossero stati vissuti da chi aveva pur passato una sua stagione nell'inferno della «decadenza» e anzi le aveva recato un contributo così grande; ma da taluno nato già adulto.

Questo può forse contribuire a spiegare perché il «realismo» lukacsiano – nelle diverse eccezioni, critica, politica ed etica, del termine – abbia cominciato a perdere della sua potenza persuasiva quando la storia socialista, con la fine dell'età staliniana, è parsa uscire da una realtà di scelte assolute e tragiche. Esse appunto per questo, chiedevano di essere lette e governate non da un pensiero fondato sul metodo «tutto-o-nulla» ma su mediazioni dialettiche; mentre, al tempo stesso, generalizzandosi gli atteggiamenti tecnologico-scientistici e svalutandosi quelli ideologici (cioè il cosiddetto giudizio sul presente e sul passato a partir dal futuro) i conflitti assoluti *sembrano* aver lasciato il proscenio del mondo per tornare all'interiorità e al privato.

A quei giovani e men giovani che infastidisce la maschera di sublime filisteo del Lukács della tarda maturità e vecchiezza non farà male leggere l'opera di Lukács giovane. Vi potranno imparare quali fondamenti di aspirazione alla totalità e di apocalissi rivoluzionaria siano struttura dell'opera successiva, di storico e di critico. E

⁴ È curioso notare che proprio questa variante al motto nazionalista inglese fu esplicitamente apportata e giustificata da Trockij nel suo discorso al XIII Congresso, maggio 1924.

potranno anche rendersi conto di quante interessate stoltezze, contro quell'opera, si siano venute scrivendo in questi ultimi anni. E da quale gusto di scrittura e da qual genere di letture, tanto sottili quanto severe, sia venuto l'autore e maestro che più tardi vorrà intenzionalmente «scrivere male», cioè rinunciare alle eleganze apparenti e alla possibilità che dai suoi scritti – come ebbe a dire – si potessero ricavare citazioni luccicanti; lo scrittore che la saputa ignoranza di molta nostra canuta o appena pubere avanguardia ha chiamato di scarso o goffo gusto. Altro discorso bisognerebbe invece tenere, ma confidenziale ed amichevole, ad alcuni lettori o studiosi di Lukács che sembrano nati, per così dire, a cose fatte, già savi, oggettivi, realisti, agili superatori del tragico e dell'estremismo; e che credono sufficiente altri abbia vissuto e scritto di quel «soggiorno prolungato» accanto alla morte, di quel *Verweilen*, che secondo Hegel è il solo a fornire la forza magica di sopportarla. Anche a loro può essere utile leggere o rileggere quelle pagine.

VI.

Il passaggio della gioia

1. In uno scritto a proposito di *Dialettica dell'Illuminismo* di Horkheimer e Adorno¹, incontro – per giustificare di seguire, oltre il testo di questo libro, anche un volume di conferenze del solo Horkheimer – la frase seguente: «La lettura di questo libro, nel quale la forma divulgativa costringe l'autore a esprimersi senza la raffinatezza della smagliante prosa che spesso abbaglia il lettore di *Dialettica dell'Illuminismo...*»

La «smagliante prosa» sarebbe dunque qualcosa che può essere tolto senza danno per la sostanza del discorso? Una veste retorica? Una tradizione interpretativa (illuminista poi romantica) vuole che questo sia vero solo nei casi negativi, quando la «letteratura» si sovrapporrebbe come mero ornato al pensiero autentico. Quella tradizione suggerisce una crescente divaricazione fra i linguaggi: equivoco o «espressivo» quello della letteratura, univoco, traducibile, «scientifico» quello della filosofia e delle, appunto, scienze umane. Che oggi si sia divenuti sensibili agli armonici e alle derive stilistiche anche nei testi che più si pretendono fondati su di un sistema semantico coerente ed univoco (anzi, soprattutto in questi) non vuol dire affatto, naturalmente, che ci si debba abbandonare con allegria ad una lettura stilistica o strutturalistica (in definitiva: tautologica) dei testi delle scienze morali e storiche o (peggio ancora e come accade molto spesso) a quelle divagazioni fra sociologia e psicanalisi che hanno appena una funzione tranquillizzante.

Ma in questo caso – né solo in questo – la «raffinatezza» e la «smagliante prosa» (che diventa poi, secondo l'autore dell'articolo, la porta delle «fumisterie») debbono essere assunte come un vero e proprio contenuto, forse come il più rilevante contenuto dell'opera. Si tratta della scelta di un *genere* e di uno *stile*: e quella scelta è un segno. Nella misura in cui inclina all'aforistica o si modella secondo i canoni della saggistica (non per nulla Adorno ha scritto un saggio sul saggio, rifacendosi alla storia del genere nella letteratura germanica e al remoto precedente scritto di Lukács) questa prosa vuole che l'operazione logico-dialettica respiri esistenza. «Il nuovo accento emotivo della speranza utopistica» che il Pianciola intende nel libro è, molto probabilmente, proprio depositato in queste forme.

A partire da questa considerazione, la critica all'opera dei due pensatori tedeschi potrebbe e dovrebbe essere, credo, anche più recisa; ma non può negarsi che l'opera non si proponga e non realizzi in una certa misura, proprio con la sua forma, la sua

¹ C. Pianciola in «Quaderni Piacentini», n. 29, 1967.

più forte contestazione della *ratio* illuministico-borghese. Chi si voglia critico del «saggismo» e della letteratura che il saggismo implica, ha da criticare anche quest'ultima e non considerarla «una vana appendice destituita di qualsiasi funzione e significato». Detto altrimenti: l'opera di Horkheimer e Adorno (come, e più, i *Minima moralia* di quest'ultimo) non si limita affatto a postulare la speranza utopistica ma comincia a volerla realizzare, per così dire, *in proprio*, nella misura in cui il suo pensiero si vuole capace di sfuggire, non fosse che per un attimo, al condizionamento dell'integrazione. È possibile? L'anticipo formale non implica forse una doppia nozione di «tempo»? Dovrebbe essere chiaro che questo si chiede per accrescere, non per diminuire, le ragioni del contendere. Ma aggravare il conto di Adorno (o chi per lui) significa spostare tutto il problema e insomma *decifrare Nietzsche*, la contraddizione fra il consumo immediato (mistificato) del pensiero e della esistenza e la loro realizzazione futura. È il problema, fra l'altro, della legittimità della poesia.

2. Un dubbio non molto diverso m'è sorto ad una seconda lettura del bellissimo libro di S. Timpanaro. Penso ai due saggi leopardiani (*Classicismo e illuminismo nell'800 italiano*). Essi meritano la parola degli specialisti: ma spero che S. Timpanaro accetterà di buon grado anche l'opinione di chi verso gli studi leopardiani altro titolo non ha fuor d'uno scritto del 1946; dove però si contestava già l'interpretazione «bianca» che di Leopardi era stata data nel ventennio precedente.

La ricostruzione del pensiero del Leopardi viene compiuta con un movimento del quale, presi dalla lucidità e dalla dottrina dell'autore, ci si dimentica subito: ed è il giusto moto polemico contro la tradizionale svalutazione del pensiero antipsiritualistico del Leopardi, accompagnata in genere ad una «considerazione puramente estetica» della sua opera poetica o ad una sua riduzione a «poeta puro». E subito se ne dimentica anche l'autore; ancora giustificatamente, se lo scopo suo è quello di parlarci di Leopardi pensatore non del poeta.

Ma è possibile scrivere un saggio su Leopardi pensatore senza valutare quanto di quel «pensiero» è consegnato in quella che la voce popolare o professorale si ostina a chiamare la sua «poesia»? È possibile farlo col nudo rinvio ad un'opera egregia quale quella di W. Binni, che Timpanaro cita, e insomma senza dubitare che fra il Leopardi dello *Zibaldone* e quello dei *Canti* e magari delle *Operette* vi possa essere una diversità *non descrivibile in termini quantitativi* (più «poesia», meno «poesia»; più «pensiero», meno «pensiero») *ma solo in termini dialettici*? Mi rifiuto di credere, certo di andar d'accordo con Timpanaro, che la «poesia» di Leopardi sia un alcunché di ineffabile e di in traducibile, di «puro» e dunque di separato dal «pensiero»; ma altrettanto fortemente penso dover affermare che gli organismi verbali dei *Canti*, con i loro plessi fonetici, lessicali, sintattici, metrici, con il giuoco delle figure di discorso e degli scarti stilistici e le tensioni in equilibrio e in squilibrio, con quella loro forma (che è, come tutti sappiamo, contenuto), che quelle poesie, insomma, non dicano qualcosa (anzi più cose, una successiva all'altra e tutte insieme) che l'analisi critica può, almeno in

una certa misura, tradurre in termini discorsivi ossia in «pensiero»; e finalmente che questo «pensiero» della «poesia» non solo non coincida necessariamente con il «pensiero» della «prosa» del medesimo autore ma non *possa* coincidere e in un certo senso non debba.

È certo meritorio contributo alla storia della cultura italiana ed europea dell'età della Restaurazione questa indagine che rivaluta come pensatore autentico il Leopardi; ma chi oltre all'interesse storico porti un interesse propriamente speculativo a quell'ordine di pensieri, non l'opera di Leopardi probabilmente cercherà ma quella di altri autori, di filosofi propriamente detti, cui non turbi quella sfera d'ombra, o di luce, che è la poesia leopardiana. Mentre chi voglia ripetere l'esperienza di una tensione totale della vita come linguaggio non potrà fare a meno di rileggere *Il tramonto della luna* o *La ginestra* o *l'Imitazione*.

Solo un intero volume di esempi potrebbe, a questo punto, chiarire questo modesto consiglio di prudenza. Ma basti richiamare un passo che tutti i ragazzi di liceo conoscono, la pagina della *Storia* del De Sanctis e il suo celebre luogo comune: «lo scetticismo d'un quarto d'ora in cui vibra», ecc. Detto altrimenti: quale correzione al pensiero di Leopardi pensatore, alla sua concezione della vita umana, viene dalle immagini di vita connotate positivamente nella sua poesia (dalla voce di Saffo, se vogliamo, alle figurazioni di natura, che so, le lepri danzanti, il chiaro fiume, gli sguardi innamorati e schivi e così via), e finalmente, dalla pienezza o felicità o compiutezza che è connessa col far poesia ossia, appunto, con l'esprimere un «pensiero» in modo diverso da quello della prosa e dunque un pensiero diverso? Qual è il concreto apporto di «pensiero» che consegue alla vissuta contraddizione, tante volte descritta da Leopardi, fra menzogna mitico-irrazionale e suoi effetti consolatori? Che è implicito nel superamento di essa, di fatto, con la scrittura poetica?

Non ho bisogno, a questo punto, di prevenire l'obiezione di chi mi creda schierato con gli esteti che in Leopardi vedevano il sacerdote della poesia. Era proprio quello il mito, maturato nel clima dell'ermetismo ma preparato dai crociani, che mi provavo a contestare venti anni fa. Ma non si può, per amore di una idea di poesia più seria e piena di quella dell'estetismo novecentesco, fingere che in Leopardi l'operare poetico non abbia ad un alto grado una funzione gratificante ed eudemonica, non si faccia, almeno in parte, oggetto di se stesso, poesia della poesia; non si può insomma omettere dal «pensiero» leopardiano l'enorme *gioia* dell'avventura formale, ossia quella contraddizione che la storia della critica leopardiana ha tanto variamente intonato. Perché si può e si deve strappare definitivamente Leopardi all'estetismo di ieri; ma non si può strapparli alla condizione generale del tempo in cui scrisse, condizione che lo determinava più di quanto la sua cultura e il suo pensiero potessero sapere. Ora quella condizione – che è quella di una fase di sviluppo della società borghese, ecc. – lo situa fra i primi grandi interpreti poetici europei d'una dissociazione tragica fra «poesia» e «verità» che sarebbe discesa fino ai nostri ieri, proprio con la sua esistenza giustificando almeno in parte le interpretazioni critiche di cui avremmo voluto esserci sbarazzati per sempre.

Quale correzione, dicevo, viene al «pensiero» leopardiano dalla «poesia» dei *Canti*? Questa, intanto: che agli uomini sia dato consumare nella «forma» una pienezza vitale o (se si preferisce) godere una esperienza «totalizzante», in altri tempi o società configurata come religiosa o mistica e in Leopardi estetica invece e poetica. Onde la sua poesia, conforme la natura necessariamente *mistificata, larvale*, formale di quelle «totalizzazioni», di quei corti circuiti dell'assoluto, contiene, simultanei e contraddittori, due movimenti: il primo (né mi riferisco solo all'appello della *Ginestra*) implicitamente pedagogico, a che gli uomini, liberati dalle illusioni e dagli errori e dunque disperatamente felici, possano vivere anch'essi, attori e spettatori, ma nella storia, nella società, l'esperienza di consumo formale dell'esistenza di cui, cantando dalla sua graticola, Giacomo dà l'esempio eroico; il secondo, che, rinunciando al primo, rinunciando a universalizzare il proprio esempio e quindi ad esigere un adempimento storico della propria profezia, divora se stesso sul posto, in una perfetta coincidenza di solitudine e di forma, di suicidio e di gioia.

Non sarebbe la prima volta che un «pensiero» introduce astutamente in se medesimo la spina d'una contraddizione, del tipo di quella cui parla Kierkegaard «che, se me la tolgo, muoio». Anzi la poesia o meglio la poesia lirica (o meglio ancora la poesia lirica dell'età moderna) è stata (*e non è più*) quella contraddizione e quella spina nel contesto del pensiero dei pensatori. Sarebbe sufficiente si riconoscesse che almeno per un tempo e per una società data, la poesia ha adempiuto l'ufficio di essere assillo ad un adempimento reale, interumano, della propria immagine formale e *a un tempo* luogo di consumazione anticipata (quindi mistificata come quella d'una droga o d'un'ostia) d'una pienezza fulminea e immaginaria. Questo aiuterebbe qualcuno di noi a comprender meglio, ad esempio, le motivazioni, i limiti e l'autenticità delle proprie o altrui vocazioni rivoluzionarie, a meglio valutare quale è la gioia che proclama di disprezzare, quale è quella che cerca e vorrebbe attingere; e a che prezzo di contraddizioni.

1967.

Parte quarta

Per alcuni libri

I.

Per Herzen

Leggi Herzen; e senti qualcosa che ti si apre dentro, un senso di chiaro e di integro. Tra voce e oggetti sembra ci sia la distanza ottima. Il grado utile di nitidezza. La luce è quella della ragion dialettica. Si accorda quindi all'ombra del non-detto. In quanto a ombre più profonde, senti come Herzen ne avverta l'esistenza ma rinunci deliberatamente a quelle opacità che ci sembrano tanto importanti. Rinuncia ad interrogarle perché sa che non sono invero più sue di quanto non siano ombre del suo secolo o evo; e quell'uomo meraviglioso può senza jattanza confidare nello spostamento del polo magnetico della storia perché un anno dopo l'altro il sole sappia di quelle ombre dare ragione.

Dovrebbe essere molto lontano, questo memorialista di cent'anni fa che non si presenta né con le parole della poesia né con quelle del genio scientifico. E se fosse questa invece la prima ragione della sua vicinanza: la contraddizione per che un uomo di pensiero e di azione politica, ma anche narratore, lascia il «meglio di sé» in un volume di memorie? Locuzione che Herzen non avrebbe però accettata. Benché gli sia estranea la nozione di «vita», già predecadente, che avverti in Turgenev e Tolstoj, pure ogni manifestazione dell'esistenza è per lui potenzialmente carica di valore, e il «meglio» non è in un atto ma come la virtù deve diffondersi in tutti i momenti. (È la differenza fra il «cuore» e la «vita». Belinskij infatti parlando di Herzen lo definiva «l'intelligenza... munita di un cuore, per così dire, dall'orientamento umanistico»). Quel che sbalordisce è la sua capacità di uscire di colpo dalla duplice tradizione memorialistica che il Sei e Settecento aveva legato al secolo suo, la moralistica e cronistica (Retz o Saint-Simon) e la psicologico-pedagogica (Jean-Jacques o Goethe). Ancora Belinskij nella sua famosa lettera del '46: «Possiedi un genere particolare... » Herzen crea un genere perché è un genere, una categoria esemplare di rapporto tra immaginazione e intelligenza, esistenza e storia, passato e pensieri. Parlare di integrità e pienezza è poco: Herzen non ha soltanto la voce del gentiluomo di genio, del *barin* rivoluzionario, quale udiamo in Kropotkin e in altri. È tutto un modo di essere ed esprimersi, che da noi non ebbe equivalente se non forse in talune pagine di De Sanctis e di Cattaneo. Un modo di essere col quale crediamo di aver fatto i conti solo perché i tempi moderni lo hanno vertiginosamente allontanato (e anche Gramsci si allontana). Sarebbe solo il coetaneo degli uomini che il suo libro aiuta a comprendere, gli innumerevoli russi da Čadaev a Bakunin e gli innumerevoli occidentali, da

Mazzini a Mickiewicz, Garibaldi, Proudhon? No, che i suoi veri compagni sono i Baudelaire, i Marx, i Tolstoj.

Poiché il mondo di quel passato storico, il mondo in cui trascorse la vita Aleksandr Herzen è presupposto o evocato – al di là ed entro il suo libro – con un ordine di rapporti che è quello medesimo della grande poesia, del grande romanzo o della grande indagine economico-sociale; c'è il medesimo senso delle strutture e il medesimo stormire di particolari, la stessa capacità di passare dalla sintesi intellettuale (come il ritratto di Čaadaev: «Rimase per dieci anni appoggiato, a braccia conserte, a una colonna o a un albero...») alla notazione di paesaggio quale «stato d'animo» (come nelle pagine sul naufragio della madre e del figlio). Un rapporto fra storia e poesia cui nel 1844 già Belinskij aveva alluso. C'è la medesima fiducia nello svolgersi continuo della tensione tra oggettività e soggettività, la medesima certezza nella univocità delle parole e delle immagini. Il «mondo» – uomini, cose, popoli, città, eventi, affetti – è sociale, lo si possiede insomma solo insieme agli altri in quanto soggetti e destinatari della comunicazione. Un «realismo» che sarebbe facile, psicologicamente, attribuire alla estroversione proprietaria, onde Herzen fa tutti cavalieri, anche il repellente Nicola I e l'odioso Herwegh; ma la cui radice intellettuale va cercata – secondo quanto ha scritto F. Venturi nel primo volume del suo *I populisti russi* – in quella «applicazione personalistica dell'hegelismo», dove i socialisti russi anteriori al 1848 cercarono la realtà «nel porre i problemi del rapporto etico dell'uomo di cultura di fronte al popolo piuttosto che in una applicazione della filosofia della storia e popoli, gruppi e classi. Preferirono cioè una «metafisica della mente e della volontà» ad una «metafisica della politica» come tanto spesso stava accadendo invece nella sinistra hegeliana tedesca e polacca.

È proprio questa certezza della comunicabilità, vale a dire della tendenziale identità di vita vissuta e di vita scritta, che permette ad Herzen la stesura di una vita-romanzo, e gli consente di omettere il problema della legittimità (e quindi dei paradossi) dello scrivere che i romantici tedeschi avevano illuminato, che Flaubert e Baudelaire conoscevano bene e che fino a noi è stato uno dei più forti motivi di ispirazione letteraria, o forse l'unico. Vicende sociali o intime, tutte sono *res gestae*; non si scrive solo per prolungare l'azione ma perché (in un mondo «où l'action n'est pas la soeur du rêve») si sa che l'azione per eccellenza, l'azione reale, è quella dotata di forma o coscienza, che coincide con la massima possibile pienezza umana, col massimo possibile ricupero della totalità... Ideale assolutamente romantico che dunque l'età nostra occidentale rifiuta nella precisa misura in cui rifiuta di fatto la nozione di rivoluzione. Ideale che mutato in nuovo spettro (le fedi morte diventano, si sa, spettri e demoni) ci ritorna oggi sulle insegne dei «barbari», dai quattro punti dell'orizzonte. Ma è, del Romanticismo, il punto più alto e lucido: «Vi irritate perché i popoli non realizzano l'idea che vi è cara e che sembra chiara e perché non sanno procacciarsi la salvezza con le armi che voi gli offrite e così porre fine ai loro patimenti; ma perché credete che il popolo debba realizzare proprio le vostre idee e non le sue, in questo momento preciso e non in un altro?... Voi, fedele al Romanticismo, volete andarvene

solo per non vedere la verità». Così Herzen nella mirabile quarta lettera «Dall'altra sponda» al giovane che vuol lasciar l'Europa dopo il fallimento della rivoluzione dell'estate 1848; lettera che, sia detto per inciso, si apre con la descrizione di una cerimonia militare alle Tuileries, in una giornata d'autunno, che pare scritta sul retro di una pagina dello *Spleen de Paris*.

Il segreto della potenza di queste pagine non è insomma un segreto psicologico, non consiste in un «genio» particolare. Rileggiamo quel che scrisse Lenin nel centenario della nascita di Herzen. Egli vedeva nel «gentilhomme russe et citoyen du monde» (come astiosamente lo ritrasse Dostoevskij nel *Diario di uno scrittore*) «il risultato, il riflesso dell'epoca storica in cui lo spirito rivoluzionario della democrazia borghese già si spegneva (in Europa) mentre lo spirito rivoluzionario del proletariato socialista non era ancora giunto alla maturazione». Posso allora supporre che quel segreto sia appunto nel modo col quale Herzen ha risposto ad una situazione storica tipica, rifiutando di far coincidere la temporanea sconfitta di una causa (il 1848, che rompe a metà la sua vita) con la propria sconfitta esistenziale (l'età, l'esilio, i dolori domestici), rifiutando di sovrapporre ad una condizione storica – quella descritta da Lenin, di intervallo – la cosiddetta «condizione umana», ma vivendole invece, ma esprimendole entrambe, seguendo «l'irresistibile fascino» che egli altrove dichiara esistere «nell'oscillazione stessa tra i due mondi dell'universale e del personale».

«L'operaio di tutti i paesi è un futuro borghese...»; e: «ti guardano con una specie di pietà, come un pazzoide...» Ecco in queste due frasi (degli ultimi anni e delle ultime pagine di *Passato e pensieri*) una delle innumerevoli prove della lucidità mai scettica di quel nostro lontano fratello maggiore; frasi che hanno cent'anni ma che solo adesso sappiamo che cosa vogliono dire. O anche: «Le masse avviliti strapperanno dalle mani dei monopolizzatori le energie prodotte dalla scienza, tutto quel complesso di migliorie tecniche della vita umana e ne faranno un bene comune?... Non vedremo la soluzione. I tuoi capelli sono grigi e io ho quarantaquattro anni». Penso alle illustri vittime del 1848: Wagner, Flaubert, Belli, Baudelaire, Mazzini... Solo Marx è più lucido di lui.

Noi tutti siamo oggi abilitati a sapere quale è la macchia opaca, il corpo luteo di quello sguardo chiaro. Dopo un secolo di esperienza del decadentismo, sappiamo quel che Dostoevskij intendesse, accusando la lucidità di Herzen («la capacità di trasformare il più profondo dei propri sentimenti in un oggetto... »): e cioè che il suo punto scuro sia proprio l'apparente assenza di punti oscuri, l'assenza di dubbi sulla comunicabilità dell'esperienza... Ma di questa nostra ormai facile superiorità ci gioviamo per rifiutare, di quell'insegnamento, la utilità eccezionale. Non lo leggiamo. («Ti guardano con una specie di pietà, come un pazzoide...»). Nemmeno lo traduciamo integralmente. Torciamo il viso dal suo tempo. Crediamo che le chiavi del tempo nostro siano più vicine a noi, fra il 1890 e il 1920. Pensiamo di non aver nulla da imparare dall'età di quel «ragazzo dal collo sottile e delicato» che nelle ultime pagine di *Guerra e Pace* ascolta, figlio del principe Andrej, i discorsi dei futuri

decabristi e che sempre m'ha fatto pensare a Herzen; vissuto tra Alessandro I e il *Capitale* e morto l'anno della nascita di Lenin.

1961.

II.

Rileggendo Pasternak

1. Certo questo libro ci giudica. Come ai confini della Cardia, una notte, fermo il treno tra i boschi di frontiera dell'Unione Sovietica, e nebbia sulle radure; pensando nel dormiveglia che per quella via avevano a migliaia trascinati i macigni di granito per reggere Pietroburgo sulle paludi e il Cavaliere di Bronzo; la via di Lenin, dell'aprile 1917. In quelle ore di immobilità e silenzio era stato come se un nodo si fosse venuto sciogliendo. E dopo tanti anni e tante pagine, di discussione faticosa e passione contestata, tornasse alla riconoscenza, fin da anni molto remoti, patria di una verità indistinta, luogo morale d'una grandezza fatta d'umiltà e terribilità, «il sesto continente – dal breve nome: Rus».

Oc-nís! Oc-nís, invitava suadente l'usignolo ed era quasi come prima della Pasqua: «Anima mia, anima mia, ridestati! »

Quest'aria di resurrezione corre il libro. Non era stato difficile scrivere nel 1956 e dopo il Ventesimo, che la «collettiva pietas storica del popolo sovietico verso se stesso, il se stesso di ieri» lo preparava «a dar nuove meraviglie, pensieri e verità nuove a tutti gli uomini». Perché dovrei scusarmi di questa autocitazione? Tanto più che in quelle mie pagine ci sarebbero stati, secondo quanto mi disse Mario Alicata, dei «sentimenti antisovietici»; ma siamo coetanei, abbiamo quindi il medesimo tempo innanzi a noi, lui per riconoscere forse il suo errore, io forse per scusarlo. Perché non dire di aver scoperto, leggendo *Il dottor Živago*, quanto avessi indovinato su Pasternak dedicando a lui nel 1955 dei versi dove dicevo che, giusto o ingiusto, senza saperlo il suo popolo parlava anche con le parole sue di poesia e che un giorno, a chi le avesse lette, ne sarebbe venuto rimorso, rancore, amore?

Questo libro ci giudica perché fa vacillare troppe nostre nozioni critiche. Non rientra nei nostri calcoli, sfugge. Ci è facile dire che cosa, in esso, non ci piace; difficilissimo invece, che cosa, e perché, ci esalta. I motivi per delimitarlo e ridurlo li conosciamo a occhi chiusi, mentre quelli che lo pregiano sono, quasi sempre, vecchi ferri nostri avversari. L'eccesso di luce polemica altera i toni; troppi di coloro che scrivono o parlano del *Dottor Živago* lo giudicano o un meteorite o un fossile perché non sospettano nemmeno la ricchezza e la varietà, ora visibile, ora occulta, della letteratura sovietica e credono, perché fa comodo alla loro pigrizia, che dal suicidio di Esenin a quello di Fadeev, per venticinque anni, il popolo russo abbia solo scritto o letto pagine staliniste.

Quando Piovene scrive che «è un avvenimento politico aver riudito la voce della grande e piena poesia» ha certamente ragione (soprattutto in un paese dove il fiore della critica intitola l'intera seconda metà del nostro secolo al *Pasticciaccio*); ma mi chiedo se si rende conto fino in fondo del significato delle sue parole. Bisogna dunque tentare di avvicinare la strana sfinge che è il libro di Pasternak e ancora una volta ripetere: «beato chi non condanna se stesso in quello che approva»; o che disapprova, naturalmente.

2. L'obiezione maggiore l'ha formulata un amico, ed è questa: il rifiuto della rivoluzione e più in generale della storia, che fin da principio circola nel libro, sarebbe legittimo se risultasse a posteriori, se fosse il bilancio di un impegno storico fallito. Il punto di vista di Pasternak è invece postulato come contrapposto all'esperienza storico-sociale, non come risultato di quella esperienza.

Se questo è vero, si capisce subito l'identico motivo dei due errori opposti di interpretazione, che hanno accompagnato la comparsa del romanzo: presentandosi come una vicenda nella rivoluzione, ad opera di un grande poeta avversato nel suo paese dalle autorità costituite, era naturale aspettarsi un romanzo di educazione e di esperienza. Quindi lo si è letto o come esperienza di un fallimento o come fallimento di una esperienza. In entrambi i casi si è chiesto al libro il «bilancio di un impegno storico fallito»; solo che per una parte della critica, la più favorevole, quel «bilancio» è contenuto nel libro, mentre la meno favorevole è tale proprio perché nega che quel «bilancio» vi sia. Ma tutti e due chiedono al libro una motivazione storicista della sua contestazione della storia.

Il libro giustifica tale doppia e insieme unica richiesta? Credo di sì. E questa è senza dubbio la radice della sua ambiguità. Difatti il primo terzo del romanzo sembra voler essere la storia di un gruppo di giovani tra la Rivoluzione del 1905 e la guerra civile: gli avvenimenti, pubblici o privati, li modificano, essi reagiscono l'uno all'altro. Ma da un certo punto in poi, e precisamente dal viaggio agli Urali di Živago e della sua famiglia, il libro si concentra sulla vicenda dell'amore di Živago e di Lara Guichar-Antipov, in una sorta di sospensiva della storia, di relativa identità dei personaggi con se stessi. Si può anche dire che a questo corrisponde, in sostanza, l'atteggiamento dei personaggi nei confronti della Rivoluzione, dapprima sentita come qualcosa cui, favorevoli o avversi, si partecipava: poi come nuda estraneità, inimicizia distruttiva. È vero, le vicende che separano o uniscono i personaggi, che ne uccidono amore o vita, hanno qui carattere tragico o lirico, non epico. Non qui l'ambizione di un *Simplicissimus* o magari, diciamo, di un *Addio alle armi*. Si vedano gli atteggiamenti di Živago verso la Rivoluzione: «La matuska Rus' si è mossa...» (p. 191)¹; «Mi sembra che il socialismo sia un mare... il mare della autenticità di ognuno» (p. 192); «La rivoluzione, non già la rivoluzione idealizzata nella università alla maniera 1905, ma l'attuale... la rivoluzione dei soldati, che non teneva conto di nulla, diretta da coloro

¹ Si cita dalla prima edizione, Milano 1957.

che ne avevano maggiore conoscenza, il suo procedere pieno di speranza verso la mèta» (pp. 210-11). Al tempo stesso, proprio durante il viaggio che lo riconduce dal fronte a Mosca, e dunque nella primavera del 1917: «Aspettate... non è il momento di compiere esperimenti così rischiosi in mezzo al caos, al disordine, di fronte al nemico che assale...» (p. 214); «Ecco che cos'era la vita... ecco a che cosa mirava l'arte: ritornare a se stessi, ai propri cari...» (p. 215). Ma, una volta a Mosca: «Anch'io penso che la Russia sia destinata a diventare il primo regno del socialismo da quando esiste il mondo» (p. 237). «Non poteva nascondersi che la vita d'un tempo, se stesso e il suo mondo erano condannati » (p. 239). I decreti dell'Ottobre gli fanno venire in mente «qualcosa della luce assoluta di Puškin, della diretta fedeltà al concreto di Tolstoj» (p. 254). «Sì, sono al servizio da loro [i bolscevichi] – risponde Živago a dei colleghi, – non adiratevi, sono fiero delle nostre privazioni e stimo le persone che ci fanno l'onore di imporcele» (p. 256). In viaggio verso gli Urali, invece, e non si comprende bene perché, ecco la sua risposta ad un discorso controrivoluzionario: «L'epoca non tiene conto di me, mi impone ciò che vuole. Permettete dunque anche a me di ignorare i fatti» (p. 293). «Questo potere è contro di noi, – gli dice Aleksandr, – ma non accetterei neppure in regalo l'azienda secondo i vecchi principi... sarebbe come... mettersi a correre nudi o dimenticare l'alfabeto» (p. 317). E a metà del libro, quando Živago è di fronte a Strelnikov, e cioè il primo ed unico rivoluzionario di questo libro, gli risponde come Pasternak non può non rispondere ai suoi censori sovietici: «La discussione in cui volete trascinarvi, è tutta la vita che mentalmente la porto avanti con un immaginario accusatore... permettetemi di allontanarmi senza spiegazioni... non ho nulla di cui debba giustificarmi di fronte a voi» (p. 330).

Di qui in avanti – senza che mai ci venga detto quale sia stata quella discussione mentale – *il rifiuto della rivoluzione*, sotto forma di rifiuto della mentalità dei suoi dirigenti, sembra acquisito. Che cosa è accaduto? Ha voluto Pasternak narrarci la vicenda di un intellettuale simpatizzante, travolto dal bolscevismo? Ma è proprio *questa* vicenda, a mancare, nel libro. Il profilo intellettuale di Živago, così ricco e complesso per tanti aspetti, sotto questo è poverissimo, quasi nullo. Incomparabilmente più coerente, nell'ultimo discorso prima del suicidio, Antipov-Strelnikov, con la sua evocazione del marxismo ottocentesco, e di Lenin; quando «com'era bella! », dice, e non sai se parli della Rivoluzione o di Lara giovinetta.

3. I giudizi ai quali è affidata una esplicita concezione del mondo sono quasi indifferentemente pronunciati da personaggi diversi o dall'autore. È il caso della tesi sull'era della individualità aperta dal cristianesimo, tesi di filosofia della storia che si trova successivamente sulle labbra di Vedenjapin (pp. 16 e 20), di Gordon (p. 162), di Sima Tucev (p. 534); o del giudizio sulla Rivoluzione che trapassa da Živago a Lara (p. 527), o su Lenin, da Živago a Strelnikov (p. 601). Ma non solo i giudizi: il tono stesso di taluni dialoghi è, spesso, intercambiabile; è difficile, non di rado, attribuire una battuta di dialogo. Intere scene – come, soprattutto, quelle d'amore di Živago e Lara – prendono una intensa e uniforme colorazione, fino a farsi veri e propri duetti

da opera lirica. Si può persino parlare (per quanto è consentito dalla traduzione) di una giustapposizione di stili: i personaggi «popolari» (Ustin'ja a p. 187; Vakch a p. 352; Panfil a p. 457, la Kubarica a p. 477, Vasja a p. 612, Tanja a p. 665) parlano tutti a un modo, in una faticosa e rozza lingua immediata e ammiccante, come i popolani di Shakespeare; mentre i personaggi «tragici» parlano un linguaggio uniformemente elevato. Anche interi episodi hanno questo carattere drammatico, mutuato dal teatro elisabettiano; penso ai brevi episodi di paese, la scena della congiura dei partigiani ma soprattutto a tutta la parte successiva al ritorno di Živago a Juriatin, dove le entrate e le uscite (di Komarovskij, Lara, Strelnikov) si succedono come nel «teatro» dostoevskiano.

4. Si direbbe che il libro non abbia ricevuta l'ultima revisione o che vi siano stati – soprattutto nelle ultime pagine – interventi o compromessi. Si veda ad esempio la pagina dello scontro fra i partigiani e i bianchi, quando Jurij Živago imbraccia il fucile e spara. Pagina, tra l'altro, di grande importanza, decisiva per il personaggio, e volutamente elusiva. A parte la mancanza di motivazione, per cui rimane difficile spiegarsi come il «simpatizzante» Živago di pochi mesi prima desideri la vittoria dei bianchi, senz'altra causa dichiarata fuor dell'intento di rimanere estraneo alla guerra civile, l'incoerenza di Živago si articola in due momenti distinti, il secondo dei quali comincia proprio quando egli, con l'abituale precisione, comincia a far cadere sotto i suoi colpi i rami dell'albero che si trova in mezzo al campo di battaglia; ebbene i due momenti sono separatamente accettabili ma contraddittori se riuniti. Quella medietà psicologica che, nel libro, regge le azioni dei personaggi, non permette di persuaderci dell'atto gratuito compiuto da Živago.

Di tutta l'ultima parte è poi difficile afferrare il senso. Dal momento del ritorno a Mosca, Živago è presentato come un uomo in progressiva decadenza mentale e morale, come sta a dimostrare quel suo «approssimativo» matrimonio; e quella sua cupa storia di crepuscolo, si capisce che Pasternak la riassume, l'accenni appena. Ma, dopo l'aiuto del fratello, ecco una ripresa intensa di attività intellettuale, senza relazione con le circostanze, più enunciata che motivata... E questa volontà di imprecisione si conclude nell'ambiguo «cinque o dieci anni dopo » che, come un inciso senza importanza, apre l'ultima pagina del libro.

O è forse, tutto questo, parte integrante della tecnica narrativa di Pasternak, che con colore magro e neutro copre rapidamente gli angoli del libro per far meglio risaltare le parti trattate invece a impasto più ricco, secondo un gusto che nella pittura europea non fu infrequente durante gli anni di formazione e di giovinezza dello scrittore?

5. Un libro manchevole, mal costruito, che parte in un modo, si sviluppa in un altro, per concludersi su un terzo registro; con incoerenze inspiegabili; con un intreccio poco verosimile e congesto di materiali diversi.

Eppure un libro vivente, con passaggi di grandissimo respiro, con almeno un personaggio – come si usa dire – indimenticabile: quello di Lara. Un libro che non rientra, o rientra malamente, nelle categorie tradizionali o in quelle dell'avanguardismo di ieri e di oggi, e dunque un libro che non si cessa di rileggere per sorprenderne il segreto difficile.

Forse, mi dico, questo segreto è proprio da ricercarsi in quello che è stato – e da varie parti – considerato uno dei suoi difetti: voglio dire, il lirismo delle descrizioni e la struttura tragico-drammatica di alcune situazioni.

Quando diciamo lirismo delle descrizioni, pensiamo soprattutto alla animazione dei paesaggi (e a quella che è la poesia di Pasternak poeta in versi). Nessuno vorrà dire che qui si tratti di qualcosa di sovrapposto o di giustapposto al moto propriamente narrativo. Vorrei che si rilegessero, ad esempio, i paragrafi 18-26 della parte settima «In viaggio»: (p. 18) «Improvvisamente tutto mutò...» è il motivo del disgelo e della sonnolenza. Viene una lunga pagina descrittiva (p. 19), sui «ridestarsi» del bosco e delle colline, cui seguono successive sensazioni di assopimento e di risveglio di Jurij, che si intrecciano ai discorsi dei viaggiatori. Sul fondo, la cascata, il fragore delle acque «soffio di freschezza e di libertà» (p. 21). Le voci, il rumore dell'acqua, poi quello del treno blindato; ancora un prender sonno, e, al risveglio, una contesa di gente, e «trambusto»; ma cui si sovrappone il ciliegio selvatico in fiore (p. 22). Ancora una pagina di dialogo, di «cronaca», intermessa da una visione di fiume straripato, di anitre selvatiche (p. 23). Un altro paragrafo (p. 24), ed è ancora la cascata, ma, questa volta, dominante la fuga di Vasja, il ragazzo; e finalmente, in mezzo al «giovane bosco» (p. 25) l'eccitata allegria dei viaggiatori che scendono a segar legna. In questa fitta e apparentemente disordinata partitura, la natura del disgelo è personaggio, proiezione delle speranze di Jurij; e allegoria d'una pace segreta. E conviene notare che qui la natura non è mai o quasi mai sentita come luogo d'un panico immedesimarsi: è «foresta di simboli» non madre irrazionale. Né Juri né altri personaggi sospirano verso di essa come a una sensuale fonte di vita; anzi la parola stessa «vita», tanto spesso ripetuta nell'opera di Pasternak, di rado ha una accezione «vitalistica» e sta a significare la stratificazione piuttosto che la molteplicità del reale. C'è d'altronde una pagina abbastanza significativa (p. 448) dove la natura, cioè «ogni cosa visibile», riveste le apparenze di Lara. E spesso quella natura reca il segno della storia umana, come il ciglione di pietra dove ha luogo la fucilazione dei partigiani (p. 461) o come in quel passo (p. 494) dove si dice che «la natura rimaneva fedele alla storia e si mostrava allo sguardo come l'hanno raffigurata gli artisti dell'età moderna».

Qui si tocca, mi sembra, il particolare e più profondo significato della poesia di questo libro: esso non è nell'opposizione di una antistoria o storia sacra dell'uomo «eterno»² alla storia delle vicende politiche o delle lotte di classe (come vuole l'interpretazione dello spiritualismo volgare) ma è piuttosto l'opposizione di una più

² Vedi per questo, la polemica dello hegel-marxista Lifšitz, a proposito di Tolstoj, e del critico jugoslavo Vidmar, in «Littérature Soviétique», nn. 9 e 10, 1957. Lifšitz è molto vicino, come si sa, alle posizioni critiche di Lukács.

ampia visione storica al volgare storicismo, giustificatorio di qualsiasi presente; che è poi quanto fa sempre la poesia. Il continuo richiamo alle origini del cristianesimo, come evento storico; alla cultura russa – quella dell'antico slavo degli inni religiosi, delle cronache medievali e della grande letteratura dell'Ottocento (che detta a Pasternak alcune fulminanti note critiche) – e finalmente alla storia stessa del socialismo, tende a suggerire una dimensione storica, che si oppone alla sfrenata esaltazione della cronaca, non diversamente da quel che le si opponga la «natura». Naturalmente ci è facile vedere gli errori e i limiti di quella sua filosofia della storia e di quei suoi vichiani ritorni alla barbarie, se prendiamo alla lettera i discorsi dei suoi personaggi. Ma cadremmo in una grossa ingenuità se accusassimo Pasternak di escludere dal suo libro l'essenza dei conflitti di allora.

Pasternak, certamente non marxista, esprime nondimeno un conflitto reale e odierno, e non si limita ad un epicedio.

6. Il libro ha una tesi, se così si vuol chiamare il «dove» che determina il «dove», per impiegare una espressione di Lukács. Una tesi familiare e che può sembrare persino banale: che esiste cioè, e che deve essere affermato e difeso, un valore inalienabile nella esistenza degli uomini, e che questo valore non riposa su di un elemento biologico, ma su un elemento spirituale, perché è prodotto dalla storia degli uomini, del genere umano, che li ha fatti quello che sono; e finalmente che questo valore si rivela nelle forme più alte di interumanità, una delle quali è l'amore. È questo il senso dell'«esser fedeli all'immortalità», «quest'altro nome nella vita» e dell'«amore per il prossimo, questa forma suprema dell'energia vivente», di cui parla Vedenjapin nelle prime pagine del romanzo.

Questa posizione o prospettiva, di un particolare umanesimo laico informato di spirito religioso (o meglio, di moralismo kantiano), non solo non è nuova per la cultura europea ma è anzi da riferire esplicitamente all'età cui il libro l'attribuisce, vale a dire il primo quindicennio del secolo, ed a quella particolare forma della cultura russa non marxista che si andava preparando ad affrontare la Rivoluzione e alle quali non era estraneo, ad esempio, un Gor'kij.

Posizioni di questo genere ci sono peggio che familiari perché ripetute in tutte le lingue e con tutte le sfumature, almeno da trenta o quarant'anni, da tutto l'ampio arco dell'intelligencija liberal-cristiana, socialpersonalista, anarcosocialista: ritrovarle apparentemente identiche nelle pagine di un non marxista come B. Pasternak o di un marxista come T. Déry³ pone, mi sembra, una questione di metodo. La «tesi», se così vogliamo chiamarla, di un Pasternak o di un Déry è la stessa di un Camus, di un Vittorini, di un Silone, ecc.? Se una risposta affermativa non è una vuota clausola

³ Mi riferisco soprattutto alle pagine centrali contro i «morfinomani dell'avvenire», i «lupi del genere umano», dal racconto *Drôle d'enterrement* pubblicato nei numeri del dicembre 1957, gennaio e febbraio 1958 di «Les lettres nouvelles», in italiano, a p. 201 di *Il gigante*, Milano 1956, opera di cui i letterati italiani, con uno di quei silenziosi gesti di unanimità che la dicono lunga sulla commedia dei loro falsi conflitti, hanno deciso di lasciare la scoperta ad un'altra generazione.

congressuale o conviviale, essa vorrebbe dire che, in sostanza e di fronte all'«eterno umano», Oriente e Occidente si incontrano, socialismo e capitalismo sono una eguale oppressione, ecc.; ed è questa, infatti, una conclusione cara a non pochi autori dell'«umanesimo» occidentale. Ma se invece si risponde di no e si accetta, con l'autore di queste righe, che il «mondo» comunista (ed in particolare sovietico) sia qualitativamente diverso dal «mondo» occidentale tanto al livello delle istituzioni quanto a quello dell'ethos, si dovrà concludere che mai come in questo caso due persone che dicono la stessa cosa non dicono la stessa cosa⁴. La realtà storico-sociale che sta immediatamente intorno al libro di P. lo determina e lo modifica; non foss'altro perché le tesi dei Camus, Vittorini, Silone, eccetera, sono assai largamente condivise, in partenza, dal pubblico potenziale dei loro libri, mentre per Pasternak o Déry, è lecito supporre un notevole grado di ripulsa e di resistenza dei lettori: e in quanto alle autorità ufficiali, letterarie e politiche, tutti sappiamo come abbiano reagito. Non tutto il mondo è paese, insomma; e altro è parlare di umanesimo, libertà, socialismo, dall'interno di una società che non ha vissuta o subita una rivoluzione socialista, altro invece quell'esperienza, attivamente o passivamente, averla vissuta. Non deve dunque sorprendere la possibilità di equivoci: e, per esempio (con segreta soddisfazione di coloro che han fretta di consentire con le autorità costituite sovietiche e ungheresi) che voci come quella di Pasternak o Déry paiano accordarsi con quelle di chi, da noi, negando la possibilità di un progresso collettivo della coscienza umana, è preso dal panico di fronte agli sviluppi del progresso tecnico e alle spaventose possibilità di controllo che il mondo contemporaneo sta elaborando, e reagisce con uno dei tanti preparati della mistica per non vedere che la lotta per il dominio degli strumenti del progresso tecnico e del controllo collettivo fa tutt'uno con la lotta per il socialismo. Ma la differenza decisiva consiste in questo: che Pasternak e Déry non solo non disperano di questa possibilità anzi considerano la propria opera, e le proprie vicende, come un episodio della lotta per la liberazione e l'attuazione dell'uomo. Non è forse significativo che nel Dottor Živago sia assente la tematica dell'alienazione e della colpevolezza? Che Živago non si senta responsabile della propria condizione sociale, che sia muta in lui la voce della coscienza infelice, tipica dell'intellettuale della decadenza? Coscientemente o no, in pratica – ossia in poesia – la positività del socialismo non è più messa in discussione: solo che Pasternak e Déry debbono combattere la menzogna e il delitto e lo fanno col solo strumento politico di cui dispongono, a costo della libertà o della vita: la letteratura. «Solo gli isolati cercano la verità e rompono con chiunque non la ami abbastanza» dice un personaggio del *Dottor Živago*. Non si cada nell'errore di credere che questa frase sia la stessa che si trova nelle ultime pagine di diario di Gide: essa non è una esaltazione dell'isolamento, ma sua constatazione e denuncia, denuncia di una tirannia politica e di una peggio che imperfetta collocazione della «solitudine» nella comunità umana⁵. Quella frase è scritta ad esaltazione della verità, non della solitudine; e la verità che

⁴ A coloro che oggi (1965) negassero quella differenza qualitativa l'Autore non può che rivolgere le pagine di *Le mani di Radek* e di *Al di là del mandato sociale*.

chiede al socialista non è affatto quella della solitudine, ma quella di una scelta e di un giudizio storico-politico. Questo: nella misura in cui Pasternak e Déry hanno ragione, in quella misura almeno, la parte del comunismo che sente nemiche o avversarie le pagine di questi scrittori è o no un ramo morto e un ostacolo al progresso socialista? E il non marxista Pasternak come il marxista Déry sono o no anche espressione delle forze che quel progresso auspicano, seppur non si riconoscono o si riconoscono solo in parte nelle loro parole; forze della cui esistenza e capacità non è più possibile dubitare?

Non si capisce nulla di questo libro se non si avverte che l'artificio letterario grazie al quale è spostato nell'età della guerra civile e negli anni venti un dramma che si è consumato invece, nella coscienza russa, negli anni trenta (con che si spiegano non poche incongruenze o anacronismi) è dovuto all'intenzione di ampliare quanto più è possibile l'arco temporale, di congiungere il 1903 al 1943. Živago è l'intellettuale piccolo-borghese progressista del 1905 e del 1917 ma è già anche l'avversario dell'arte di Stato dell'età stalinista e dei compromessi morali (oltre tutto, inutili), dei suoi amici Gordon e Dudorov; Strelnikov è l'intellettuale estremista della guerra civile, ma è anche l'uomo della «vecchia guardia» distrutta da Stalin vent'anni dopo.

In Pasternak v'è certo l'idea che la storia del socialismo debba esser fatta rientrare nella storia del cristianesimo e che il cristianesimo abbia rappresentata la massima e forse unica rivoluzione della storia umana; ma nella realtà del suo romanzo, questa tesi non ha quasi nessuna importanza, quello che conta è la disperata difesa che un uomo come Živago conduce della propria persona e dei propri affetti di fronte ad un sommovimento, guerra e rivoluzione e guerra civile, che tende ad annientarlo materialmente; e poi di fronte agli uomini-formula del potere costituito. Ebbene quell'individualismo, quella «atrofia del nervo sociale» che apparentemente (se leggiamo il romanzo come una «storia privata dell'età della rivoluzione e della guerra civile») ci sembra storicamente identificabile con l'individualismo ed egoismo borghese, se lo leggiamo – come è stato scritto e come dev'esser letto – dall'interno di una società ormai costituita, quella socialista, scopriamo che non sono già difesi contro una «barbarie collettivista», come un diritto alla soggettività e all'anarchia, bensì proposti come ammonimento e come valore alla stessa società per la quale sono stati scritti, cioè la società sovietica. «L'arte non riguarda l'uomo, ma l'immagine dell'uomo. L'immagine dell'uomo allorché è manifesta è assai più grande dell'uomo», aveva scritto Pasternak nel 1931, in *Salvacondotto* (cito dall'ultimo dei tre frammenti apparsi tradotti dall'inglese in «Politecnico», n. 35> gennaio-marzo 1947, p. 67). Che cosa vuol dire questa frase, riferita al *Dottor Živago*, se non che si annuncia qui una proposta di integrazione della civiltà comunista, quale nessun poeta dell'occidente precomunista, cioè del nostro mondo, è stato finora né sarebbe in grado, e soprattutto in diritto, di fare?

⁵ La denuncia e la polemica politica, nel libro, e soprattutto nell'ultima parte, è tutt'altro che trascurabile. Per non sentirne il gelo e la violenza, in Italia gli uni ne tacciono (l'Unione Sovietica ha *bon dos*), gli altri (coloro che più esaltano il libro) vi scivolano su, con estetistica generosità.

7. Piovene e Cassola hanno messo in evidenza la semplicità e schiettezza dei personaggi del romanzo, perché questa è una delle più rilevanti contraddizioni vitali del libro: l'intellettuale introverso e incapace di energiche decisioni pratiche, che è Živago, e il poeta nutrito di tutta la cultura del decadentismo europeo e di tutta la tradizione dell'avanguardia, che è Pasternak, nemmeno si pongono il classico dilemma del decadentismo – salute o malattia – ma chiamano salute la salute e malattia la malattia. L'individualità loro e quella degli altri personaggi ha un grado elevato di omogeneità; e anche le loro contraddizioni, per così dire, sono semplici. Assente è la contemplazione della morte, dell'orrore o dell'abnormità, la dissociazione – tipica di tanta letteratura occidentale – dell'in sé e del per sé. Le fondamenta morali dei personaggi principali – con l'eccezione del «cattivo» Komarovskij – sono quelle del rispetto di se medesimi e dell'amore per il prossimo; Živago e Lara si amano e amano anche le loro due famiglie e il loro dramma personale è impostato e sviluppato con quella chiarezza morale che consente a Živago e ad Antipov di parlare insieme della donna amata da entrambi come della loro giovinezza, della Russia e della Rivoluzione. Ognuno dei tre maggiori personaggi ha il suo lato d'ombra, il suo peccato: Živago, un orgoglio intellettuale, un «delirio di immobilità» che lo rende sempre più passivo di fronte agli eventi, sino alla decadenza degli ultimi anni; Lara, una oscura «sventatezza», una sorta di piaga nascosta (e morbosa) lasciatale dalla triste esperienza col Komarovskij, che finirà col riportarsela via e col costringerla ad abbandonare la figlia: Strelnikov, l'astutezza tragica e spietata dell'erede di Neciàev, l'assenza di quella «incoerenza del cuore» che «non conosce casi generali ma solo il particolare, ed è grande perché agisce nella sfera del piccolo» (p. 378). E tuttavia senti in ognuno di essi una dimensione, un formato umano incomparabilmente superiore a quello dei protagonisti della nostra letteratura occidentale, una forza, come ben si usa dire, shakespeariana che è freschezza o ampiezza di sentimenti, integrità. Piovene fa benissimo a ricordare, a proposito degli uomini dei paesi comunisti (e in particolare, direi, dei russi) una «intensità straordinaria di vita personale» che ritrova «un senso della vita più semplice, serio ed antico e perciò più moderno di quello che per consuetudine e per conformismo noi chiamiamo tuttora moderno; ed una coscienza più diretta, direi più lirica, dell'uomo soggettivo, che non ha il minimo rapporto con l'individualismo dei misantropi e dei nevrastenici». E l'intensità che rivelarono all'Europa di ottanta e cinquant'anni fa gli intellettuali rivoluzionari e gli scrittori russi e che oggi sta al fondo del fascino subito da ogni viaggiatore che percorra quei paesi: con l'ovvia constatazione (tuttavia da ripetere) che le prove terribili della costruzione socialista, e i suoi risultati, hanno esteso a tutto un popolo, o almeno ad una larga élite di esso, l'ethos che era stato di eroiche minoranze. Bisogna dirlo, bisogna ripeterlo: alla repressione e coazione collettiva economico-politica è corrisposto uno straordinario potenziamento delle individualità. Solo che dell'individuo, nonostante tutto (e cioè nonostante il cristianesimo) continuiamo ad avere l'immagine ereditata dalla nozione di proprietà borghese, trapassando continuamente dall'Uomo astratto delle metafisiche a quella che Noventa chiamò una volta l'Anima Tizia di ogni Tizio.

Pasternak, dunque, quando rivendica l'individuo «cristiano» contro i «popoli», i «padri dei popoli» e i «capi», lotta contro le concezioni «egizie» dello stalinismo ma in nome di un passato che è futuro: «il futuro dell'uomo è l'amore». In quel futuro l'intersoggettività cristiana e quella socialista si uniscono.

Certo queste «idee» rimarrebbero tali e cioè artisticamente spente se fossero – come spesso sono – solo sulle labbra dei personaggi: la grandezza del libro sta nell'averle, per lunghi tratti, per ricchi passaggi, incarnate nella pagina. Bisogna dunque accennare agli strumenti stilistici di questa incarnazione, strumenti che orientano il libro, come ho detto, verso la drammatica e la lirica: essi sono il dialogo come forma della intersoggettività (drammatica) e la descrizione come forma dell'unità degli individui, legati entro la situazione lirica.

8. La frantumazione della personalità e la distruzione del tempo obiettivo cui ci ha abituati il romanzo contemporaneo a favore di quello soggettivo sono qui sostituite dalle reali, obiettive fratture che il moto storico determina nelle vite dei personaggi⁶ e dalle accelerazioni e rallentamenti che il tempo dei calendari subisce per farsi, come Lukács vuole, «tempo storico». Qui la ragione di quella intricata rete di coincidenze e di agnizioni spesso meccaniche e paradossali (non più, tuttavia, di quelle del teatro classico). Quei casi sono allegoria della intersoggettività radicale, dove l'un personaggio si prolunga realmente nell'altro e, come in una celeste meccanica, muovendosi modifica il moto degli altri. Allora la Russia è la scena di queste situazioni, che non sono già provvidenziali quanto piuttosto spia di una responsabilità di tutti verso tutti: «L'uomo negli altri uomini, ecco che cos'è l'anima dell'uomo» (p. 92).

Un altro modo di questa unità è dato dalla metafora, ossia dal rapporto con la natura. Anche qui, né panteismo né comunione nel gran tutto. I boschi, le ore, le nevi sono violentemente investiti dalla cultura dei personaggi e degli autori, violentemente umanizzati e storicizzati. La natura è la proiezione di una delle più profonde esigenze dei due protagonisti e dell'autore, l'aspirazione ad un tempo più profondo, lento e organico di quello che i calendari e le guerre concedono all'amore umano. «L'uomo non vive nella natura ma nella storia». La natura non è l'antistoria ma il rallentamento della cronaca. Romanticismo, si è detto (e, a orecchio, vien fatto di pensare a Schelling). Il coro delle metafore e delle immagini segue i passi e i pensieri dei personaggi e crea intorno a loro come una rete di solidarietà. Sono i *regards familiers* baudelairiani, non paradiso perduto ma piuttosto paradiso promesso.

9. Ecco perché questo libro-poema ci sembra venire da molto lontano e parlare di avvenire. Fino all'ultimo, leggi e rileggi, hai l'impressione che bisogna lasciare il

⁶ «I figli sono veramente figli, e i terrori sono terribili», dice alla fine un personaggio. In tutto il libro, le sventure dei personaggi hanno un fondamento obiettivo nei loro «casi» pratici, guerra, prigionia, eccetera.

tempo lavori, come Pasternak-Živago dice per le mele «colte non ancora mature» di Puškin e Čechov.

Credo si farà sempre più evidente il suo carattere rapsodico, la sua mancanza di unità strutturale narrativa, quel qualcosa di improvvisato e di giustapposto, che si sente soprattutto nella prima e nell'ultima parte. Resteranno dei grandi frammenti (ed un grande personaggio): Mosca nel '17, tutto il viaggio verso gli Urali, tutta la parte dell'«esercito dei boschi» (con le straordinarie pagine della fucilazione e dello scongiuro e quel regresso vertiginoso verso una medievale demenza), le notti di Varykino, le pagine del ritorno di Vasja e Živago a Mosca. C'è in quelle parti, vale a dire nella sostanza del libro, proprio quella natura «vegetale» che Pasternak attribuisce alla storia. Qualcosa di ricco e di irregolare, di casuale e di necessario, di obliquo, di mobile⁷.

Qualcosa di «vivo». Nel significato denso, contraddittorio, serio fino alla rottura tragica e umile fino alla quotidianità più dimessa (splendido e modesto come Lara, sempre ad un tempo, bellezza lampeggiante e donna curva sul lavoro domestico) che, fin dal suo primo libro, Pasternak dà alla parola vita e con il cui etimo ha foggato anche il nome del suo personaggio; un significato che è sinonimo di verità, come nel Vangelo. Può sembrare, questa vita e verità di Pasternak, una esperienza mistica, un richiamo a poteri invisibili; e tale è probabilmente, per l'autore, cui altro in lunghi anni non restava, per sopravvivere, se non rispondere: «Non ho nulla di cui debba giustificarmi dinanzi a voi». Ma di quanti quelle nozioni non sono intanto divenute, o tornate ad essere, alimento? Nella proporzione in cui crediamo nascente o già matura una schiera di uomini, in Unione Sovietica, o forse anche da noi, disposta a sapere che l'«amore è il futuro dell'uomo», e far di questo non appena un gusto, ma una poesia e una politica, non saranno esse, non sono già in parte, verificate?

1958.

⁷ Come nel gusto non superficiale che è stato, nell'Europa centrale e nel mondo germanico, alle origini fine secolo della Secessione, e poi dell'Espressionismo, Klimt prima e Kandinskij, anzi Kokoschka, poi. E quanto degli scandinavi non trapassa nel baltico Pasternak, come, ad esempio, dal *Niels Lyhne* di Jacobsen; ma non si finirebbe di inseguire le innumerevoli componenti culturali di questa prosa, d'altronde molto più esperta delle vicende letterarie contemporanee di quanto non mostri ad una lettura affrettata.

Mentre questo libro è in bozze leggo in «L'Europa Letteraria», n. 33, la lettera che Pasternak scrisse il 20 maggio 1959 a Jacqueline de Proyart, dove parla, a proposito della propria opera, di «turbolenza universale», di «realtà come spettacolo di una ispirazione incorporato e rotante, come un'apparizione mossa da una specie di scelta e di libertà». Conferma, tra l'altro, della grande intelligenza critica che ha condotto il romanzo.

Poscritto.

Per alcuni dei critici e degli scrittori che si sono occupati del romanzo esso sembra essere stato prevalentemente un pretesto per tesi di poetica. Cassola vi ha scorto la vendetta della poesia sull'ideologia; Calvino ne ha approfittato per una di quelle sue dichiarazioni di ignoranza (sul «decadentismo»), che in buona retorica si chiamano preterizioni, e che non gli impediscono tuttavia di ideologizzare; altri si batte il petto. Ne risulta solo, con chiarezza, che le idee sulla letteratura narrativa, la sua situazione e le sue prospettive, sono piuttosto confuse e che il romanzo di Pasternak è una pessima occasione per dibatterle, data la sua struttura enigmatica, l'indiscutibile altezza intellettuale e poetica di molte sue parti, la debolezza di altre. In sostanza i giudizi si sono divisi in due gruppi: di quelli che vi scorgono una meteora e di quelli che vi vedono un fossile. I primi – che tendono anche ad accentuare il giudizio positivo o il momento positivo del loro giudizio – vedono splendere nel libro «l'eterna libertà» della poesia, lo spirito che soffia dove vuole, l'espressione di qualcosa che sfugge per definizione e per natura alle categorie storico-ideologiche e che viene da sopra o da sotto di quelle; è il caso, ad esempio, delle posizioni di Piovene e di Cassola. I secondi sottolineano la propria perplessità e i caratteri ottocenteschi del libro; e, se non nascondono la propria ammirazione per talune parti di esso, finiscono, come fa Calvino, o ad una riduzione tendenziosa – caricando oltre la lettera del testo la complessità della pur fondamentale e centrale figura di Lara e sminuendo il valore della seconda metà del libro a favore della prima, con giudizio inverso a quelli del primo gruppo – o ad una sostanziale liquidazione «storica», quando vedono nella «forma» ancora tradizionale del romanzo di Pasternak qualcosa che solo l'antistorica e autoritaria dittatura culturale stalinista avrebbe mantenuto in Urss mentre il resto del mondo «andava avanti». Gli uomini della meteora impugnano Pasternak contro l'avanguardia; quelli del fossile, ovviamente, a favore.

Ma il curioso si è che i due gruppi, sotto specie di apparente inconciliabilità, si danno la mano: infatti l'antideologismo dei primi, e il loro pregiudizio «artistico» o «poetico» ha, o vuole avere, una coda «storicistica», onde Pasternak sarebbe la «verità» della società sovietica di oggi, gemella della «verità» anarco-esistenzial-vitalistica di molta letteratura della protesta sinistreggiante (ma anticomunista) europea e americana; mentre il curioso canone critico dei secondi – di opporre il «vecchio» al «nuovo» e di voler essere i giovani a tutti i costi – rivela, coerentemente con il proprio neoempirismo di fondo e contro il proprio apparente storicismo, un rifiuto delle interrelazioni, onde per essi la letteratura è la letteratura, un cane è un cane, e come i cani si dividono in bastardi e in puri, così la letteratura è buona o cattiva e basta.

Cercare di sostenere invece che la qualità poetica del Dottor Živago, quel senso di aria e di grandezza, quella complessità e semplicità, non sono appena il soffio dello Spirito nella testa di Pasternak ma la forma assunta da un contenuto, che è il contenuto contraddittorio e terribile, miserevole e augusto, della storia del mondo

sovietico e della sua società; e che d'altra parte non si può avere una storia delle forme letterarie, con relativo progresso e regresso ma solo una storia dei contenuti e cioè della cultura o tutt'al più una fenomenologia dei generi (si che non ha senso parlare di sincronia o di anacronia del libro di Pasternak); cercar di sostenere tutto questo può valermi, e certo mi vale, solo la nomèa di tardo o pseudolukacsciano, quando, come è noto, anche il più tenero ginnasiale ha succhiato col latte materno la certezza che il vecchio ungherese, come il suo vecchissimo maestro Hegel, nulla capiva di estetica e poco di letteratura.

O forse anche il più autorizzato lukacsciano di Italia, cioè Cases, mi darà sulla voce, confermando «in ultima analisi» i caratteri decadenti del romanzo e allineandosi, seppur per tutt'altro itinerario, con le critiche fortemente limitative di non pochi comunisti o ex comunisti. E chiaro che allora al di là o prima del ragionamento critico, c'è una allergia, o una simpatia elettiva, all'«odore di santità» che sale dalle pagine del *Dottor Živago*.

Resta finalmente il fantasma di Boris Pasternak. Ma chi sia persuaso che il valore delle grandi opere non consiste soltanto (come scrivevano Horkheimer e Adorno; e cito dalla prefazione di Renato Solmi ai *Minima moralia*) «nell'armonia realizzata, nella problematica unità di forma e contenuto, interno e esterno, individuo e società, ma nei tratti in cui affiora la discrepanza, nel necessario fallimento dell'appassionata tensione verso l'identità», può chiudere oggi quel libro e continuare il dialogo, con se stesso o con altri uomini e altri libri, nella certezza di ritrovare in futuro entro quel romanzo i segni della grandezza: cioè «l'appassionata tensione» e il «necessario fallimento».

1958.

III.

Note su Proust

a) Proust critico.

Si sa che Proust non credeva nell'amicizia; come, nel corso della sua vita, credette sempre meno nell'intelligenza. Era quella naturalmente la migliore via per godere dell'amicizia ed essere intelligente; ma per non confondere il discorso con una troppo svelta classificazione (che cos'è infatti quel decadentismo che riappare, ectoplasma importuno, in quasi tutte le nostre istantanee, se non anche la teoria dell'artista e dello scrittore come Lazzaro, come morto provvisorio, come colui cui tutto può esser restituito ma solo a condizione di aver tutto perduto, fede, amore, amicizia, intelligenza, ecc.?) bisogna chiedersi se l'amicizia o l'intelligenza, e simili virtù e potenze, Proust le svalutasse in assoluto o solo al fine di una privatissima ricerca della felicità.

Nemmeno ai libri crede, o almeno ci crede tanto meno quanto più li ama: «sembra che la passione dei libri cresca con l'intelligenza, un po' sotto di essa...», e quello è stato per lui il modo migliore di godere dei libri; e di scriverne. Ma verso che cosa tendeva tanta superba sfiducia? C'era una verità, davanti alla quale tutti i valori particolari diventavano splendidi vizi? Credo che una lettura delle sue pagine critiche confermi la risposta positiva che già aveva dato il lettore della *Recherche*.

Intanto la loro forza sta proprio in quelle parti che provocano le obiezioni più elementari: nell'atteggiamento di apparentemente irresponsabile soggettivismo gustativo. Proust sa di non poter aprirsi la via verso la poesia-verità se non per la porta stretta dell'autobiografia ridotta ai margini della ineffabilità; sa che può affermare la pluralità degli stati di coscienza solo continuando a dire e scrivere «io». Si legga, su Nerval: «L'atmosfera bluastro e purpurea di "Sylvie"... Sta tutto tra una parola e l'altra, come la nebbia di un mattino di Chantilly»; o su Flaubert: «Quei pesanti materiali che la frase... solleva e poi lascia cadere col rumore intermittente di una macchina scavatrice»; o su Goethe: «Si giunge spesso in un luogo di dove si gode una vista ampia e varia. Si vedon le cose dall'alto di una montagna, e davanti a noi si aprono vallate, con dei villaggi e un bel fiume, sul quale brilla la luce del mattino». Ma che dico, basta tornare con la memoria ad un qualsiasi volume della *Recherche*. Sono esempi di critica riproduttiva. Tutto raccolto nel suo angolo, si affida solo alla nevrosi e al proprio gusto, definendosi ad ogni riga come un dilettante, confondendo

la lettura con il clima della lettura, il sapore della poesia con quello del caffè latte, spingendo la sua ingenua civetteria fino a scegliersi come interlocutore la madre, per poter discorrere di Balzac o di Baudelaire (ma forse non c'è proprio qui una decisione criticamente geniale, equivalente alla celebre cameriera di Molière, in quel dialogo immaginario con la creatura «che non sa» quel che lui, Marcel, sa troppo bene e che a un tempo, come Françoise, «sa» tutto quel che per Marcel è irrecuperabile?...) – eccolo da quelle sottigliezze buone per il *Figaro*, da quell'estetismo svenevole, eccolo in cammino verso valori che quell'estetismo oltrepassano o negano.

Il suo modo, ad esempio, di leggere gli autori del passato sembra spesso non diverso dal suo modo di vivere in una stanza di campagna, godendo non per quel che essa ha in comune con lui ma per quel che vi sente di diverso. Ma proprio dicendo «non posso vivere e pensare che in una stanza dove tutto sia la creazione e il linguaggio di esistenze profondamente diverse dalla mia, di un gusto opposto al mio, dove la mia fantasia si esalti sentendosi immersa in seno al non-io», egli ci offre la chiave di una miracolosa uscita di sicurezza, la *clé des champs* che permette al recluso e all'asmatico di intendere quel che la sua società, la sua cultura, il suo ambiente di snob e di esteti non gli avrebbero mai permesso di comprendere. Per esempio, di scorgere in Baudelaire un grande classico, un poeta «del popolo e dell'aldilà» (si misuri, oggi, a mezzo secolo di distanza, la formidabile densità critica di questa formula!), di sentire, malgrado l'ironia e la ribellione del «gusto», la grandezza di verità di un Balzac, di contestare quello stesso estetismo misticheggiante di Ruskin che pur tanto ammira («Io non venero il biancospino; vado a vederlo e a respirarlo»), di affermare con ogni energia il carattere super-individuale della poesia, fino a far coincidere la vita della poesia con quella di un poeta unico? Quanto ci hanno ingannati coloro che per Proust ci parlarono di «disgregazione della personalità»! Se non si dimentica (come dice Bernard de Fallois, nella sua introduzione al volume) che Proust è l'autore di un solo libro e che quasi tutti i suoi scritti critici sono, col *Santeuil*, un'unica matrice, un unico monologo, un unico «mostro» destinato a trasformarsi nella *Recherche*, si vede quale lezione unitaria, di intersoggettività e di discorso totale, Proust ci abbia trasmessa. È una lezione che oggi la maggior parte di noi, riconosciamolo, rifiuta. Ma abbiamo torto, amministratori dei nostri magri orti. Queste pagine critiche parlano *de unitate intellectus*.

Un esempio. È impossibile non rilevare che per Proust «la cosa più bella dell'*Education sentimentale*, non è una frase ma uno spazio bianco», quello che intercorre fra il momento in cui Frédéric Moreau riconosce Sénécal nell'agente che abbassa la sciabola su Dussardiers, e il capoverso, e capitolo, seguente: «Egli viaggiò. Conobbe la melanconia dei piroscafi... » «Fece ritorno. Frequentò il mondo... » ecc. Ebbene, Lukács ha scritto a p. 78 del suo *Realismo critico*: «... problema... del rapporto della possibilità di un minimo di vita che abbia un senso (o almeno della speranza di una vita siffatta) nella società borghese col realismo, da un lato, e quello del venir meno di queste prospettive con la avanguardia dall'altro. Flaubert ha profeticamente presentato e rappresentato questo processo nella composizione

dell'*Education sentimentale*... nella notte delle barricate... il romanzo realistico è finito. Comincia, per Frédéric Moreau, «la recherche du temps perdu». Il punto di vista proustiano - che guarda al «bianco» e vede nella transizione di quel Flaubert che «non ama gran che» ma sul quale ha delle ammirevoli precisazioni stilistiche, la capacità di sbarazzarsi dalla «scorie della storia» e di rendere con rara efficacia l'impressione del Tempo – sembra lontanissimo da quello di Lukács che in quella clausola e in quella ripresa vede «profeticamente presentito e rappresentato» un intero processo storico. Per Proust la cosa più bella del romanzo flaubertiano è, in sostanza, la propria data di nascita. Ma dunque Proust e Lukács dicono la stessa cosa! Solo che a Proust non è ancora evidente che il Tempo di cui nel capoverso flaubertiano sente passare il vento non è tempo qualsiasi, ma è il proprio tempo sociale, l'immane categoria che egli dovrà esplorare e che comincia a rodere i cuori d'Europa all'indomani delle barricate del 1848, di una paura mai più vinta, di una malsicurezza mai più abbandonata. Così come Lukács non vede ancora, o meglio, finge di non vedere, che se «la recherche du temps perdu» comincia in quel punto per Frédéric Moreau, è proprio la scoperta di quel tempo uno dei maggiori frutti della lotta fra borghesia e proletariato; e uno dei fondamenti della grande poesia di Proust.

1958.

b) Traducendo «La fuggitiva».

Mais si la promenade de la petite bande avait pour elle de n'être qu'un extrait de la fuite innombrable de passantes, laquelle m'avait toujours troublé, cette fuite était ici ramenée à un mouvement tellement lent qu'il se rapprochait de l'immobilité.

1. E se, per intendere Proust, si dovesse cercare la memoria della prima imperfetta lettura. Della mia lettura di venti anni fa, a vent'anni. Non perché faccia ostacolo la sterminata bibliografia critica, come con tanti grandissimi scrittori; l'ignoranza può bastare a difendercene. Ma proprio perché crediamo ormai di sapere qualcosa sulla struttura della *Recherche* e ogni rilettura è tendenziosa, come quella che già sa che cosa cerca. In questo leggere Proust come si consulta una enciclopedia, meno in caccia di «passi scelti» che di singoli elementi, distaccati da quelli precedenti e seguenti, i riassunti, così utili, della edizione della *Pléiade* aiutano rovinosamente; e gli indici dei nomi e dei luoghi. Viene a mancare qualcosa che fu della nostra prima lettura e soprattutto delle prime letture dei contemporanei di Proust: la noia, o insofferenza; e la soffocazione, o retromarcia.

Per spiegare certi fenomeni fisici che la teoria del flogisto rendeva misteriosi, si giunse, sul finire del Settecento, a supporre il flogisto dotato d'una sorta di peso negativo: quand'esso abbandonava un corpo, questo, invece di diminuire, aumentava di peso. È una ipotesi che mi torna in mente quando ripenso all'effetto delle prime letture di Proust: la marcia attraverso le pagine, pur con le sue apparenti accelerazioni, tende a rallentare fino allo zero per entrare poi nei valori negativi e quanto più vai *avanti* – perché vai pur «avanti» – tanto più vai *indietro*, quasi fosse necessario che, per diventare translucida come aria nell'aria, la costruzione proustiana avesse avuto bisogno di tutta l'immensa abbondanza di quei particolari che alla fine sembrano, anzi vogliono essere, quasi futili. Si intende dire che, fosse anche vera la congettura di un Proust che elabora come quello d'una cattedrale gotica il piano della sua opera, il proposito di nascondere quel piano sotto i rampicanti delle transizioni sembra fin

troppo riuscito. Insomma quella soffocazione di cui hanno parlato i suoi primi lettori, quella accelerazione negativa che è nel ricordo della nostra lettura prima, eluderla val quanto eludere una delle componenti essenziali di Proust: l'imitazione della molteplicità e folta compresenza della vita, necessaria ad ingannare l'occhio del lettore e a consentirgli il salutare disinganno. Ma tutto questo non connoterebbe un Proust diversamente da un Balzac se invece di un folto di oggetti, eventi, sensazioni, non fosse un folto di *ragionamenti*. A differenza di Joyce e di Musil dove l'ambizione enciclopedica nasce da uno sperimentato *descensus* al nulla e da un compiuto scetticismo nei confronti del sapere, quel che rende potente e straziante la pretesa enciclopedica proustiana è che nasce all'interno di un universo di cultura delle cui strutture, in sostanza, Proust non dubita; onde quel suo mascherarsi come – relativamente – futile. Sono stati i decenni seguenti, rivelando le aporie della cultura del capitalismo avanzato, a rendere «vera» l'impresa proustiana, a svelare come *itinerarium mentis* quel che, in origine, ma solo in origine, era voluto probabilmente apparire appena un arduo ed elegantissimo esercizio per asceti esteti.

La «realità» proustiana, ossia la realtà per Proust, è un complesso di strutture, una struttura complessa che egli scrivendo, e il lettore leggendo, debbono scoprire sotto una apparenza naturalistica. Solo che quella apparenza è data in un implacabile raziocinare. Per il Joyce dell'*Ulisse* si può parlare di prosecuzione, con altri strumenti, della impresa positivista del verismo; e anche Proust, è vero, si leva da un terreno culturale che è naturalistico e psicologista; ma il suo primo dato, la sua materia *prima* è il giudizio, dove media personaggi, dialoghi, eventi, oggetti. Ecco perché, in Proust, la dialettica di fenomeno ed essenza è tanto complicata e sembra essere sfuggita, almeno in parte, a Lukács: si è che la superficie fenomenica è sempre in lui un elaborato, mai un dato. Quello che si suol chiamare il «saggismo» di Proust non è altro che la profonda e naturale (nel senso di abito, di seconda natura) attitudine a non lasciare nessun frammento di pensiero allo stato nascente o spontaneo ma di concluderlo in una proposizione esatta. È come se della inesauribile precettistica della «buona educazione», che fu certo una delle sue ossessioni biografiche, egli avesse ritenuto, da benedetto francese dell'altro secolo, la regola che prescrive di concludere in modo sintatticamente corretto, parlando, ogni frase. Ma, soprattutto, è come se mantenendo entro di una cubatura tanto più ampia, le medesime proporzioni definite di atomi che la lirica contrae nel giro di poche strofe, la sua pagina rendesse visibili quei tenaci ligamenti razionali che nella lirica sono fibre tanto sottili da ingannare la vista.

2. Il rifiuto della «geometria piana», di cui Proust parla, è anche rifiuto del moto uniforme. Questo nemico del tempo degli orologi, si muove invero come gli orologi, per unità successive, con moto discontinuo. L'effetto di continuo è ottenuto mediante scatti tendenzialmente isocroni, ognuno dei quali è il periodo. Un periodo mai diretto e paratattico ma avvolto su se stesso, elicoidale. Ascoltiamo il cosiddetto periodo lungo di Proust: anche nelle classiche analisi di Spitzer, naturalmente.

L'impulso iniziale (che è poi tensione e mira esatta alla clausola), per quanto subito deviato dalle parentetiche o dalle subordinate e franto in più direzioni, è ancora abbastanza forte da trasmettersi di congegno in congegno, vincere le ultime resistenze inerziali e scattare, dopo una esitazione pericolosa, o solo apparentemente spericolata, come in certi difficili esercizi acrobatici, dove il piacere del riguardante è proporzionale alla sospensione dell'esito. È come se guardassimo entro un grande orologio: la tensione della molla maggiore ingrana successive ruote dentate, ognuna con una frazione di ritardo sull'altra; e, quando potresti credere che non ce la faccia più, ecco lo spostamento della lancetta è avvenuto tutt'a un tratto e tutto è avanzato di una unità. Subentra allora un attimo di silenzio, prima che ricominci l'ostinato sforzo di sommuovere ancora una volta un congegno denso di parole. La tensione, o energia, di ogni singolo periodo è, come si è detto, di natura raziocinante; obbedisce ad una meccanica classica, aborre dall'imprecisione non dal vuoto, ogni incertezza rinserra nel suo decorso e ribatte nelle sue clausole. Ma dove invece Proust svela di essere davvero al di là di ogni meccanica classica è nella qualità fluida instabile della forza di coesione che lega periodo a periodo. Questi non si compenetrano: si giustappongono. Gli avverbi di legamento (i *car*, gli *ainsi*) sono mere zeppe o pretesti per riprendere il moto interno ad ogni singolo microcosmo. Ne viene una struttura, più che cellulare, granulare. Ogni periodo ha un suo moto, un suo scatto; ma la direzione non è comune. Hai, tutt'al più, un moto comune ad un gruppo di periodi, quando l'intento sillogistico, ergotante, rende quel che vien prima transitivo a quello. Le pagine allora paiono campi magnetici resi visibili dalla limatura di ferro. La calamita orienta; poi, una volta trascorsa, disorienta.

Le vere transizioni proustiane, i colpi di barra del romanzo, non avvengono entro le interminabili parentesi, cioè entro la nicchia ovulata del periodo; ma dove è posta una pausa più forte (il capoverso) o dove, anche più recisamente, si muta argomento.

La struttura granulare è tanto coesa, da dare l'impressione del continuo, ma si tratta d'una vera e propria illusione ottica. L'effetto di moto uniforme è raccomandato alle grandi e lente correnti del romanzo, o elementi strutturali che si vogliano dire. Per il resto, ogni quota di energia intellettuale deve restar distinta dall'altra, come lemmi di un grande dizionario, l'uno dopo l'altro consumabili sul posto. Di qui l'importanza dell'aforisma, dell'a-parte, sia che intervenga senza nesso sintattico e si situi in mezzo a due passi narrativi (*Le snobisme est une maladie grave de l'âme, mais localisée et qui ne la gêne pas toute entière*), sia che si ponga in parentesi (*chaque classe sociale a sa pathologie*), sia che si voglia conclusivo (*Car la vérité change tellement pour nous que les autres ont peine à s'y reconnaître*). Contrariamente alle interpretazioni estetizzanti, qui si vuole che quei pensieri, massime, riflessioni, ipotesi morali, ecc. siano facilmente estraibili dal contesto, fruibili come tali e non soltanto come connotazione perpetua del personaggio che dice *je*. Non si ripeterà mai abbastanza che Proust non ha tanto voluto un'opera d'arte nel senso della «poesia» quanto una «guida dei perplessi». C'è dunque una prima superficie del romanzo che è implacabile ragionamento del personaggio-Io (che racconta, riassume, anticipa ma soprattutto moraleggia,

dimostra, interpreta, commenta). C'è poi un secondo strato, quello degli eventi, ognuno dei quali è avvolto nella densa voce recitante. Il terzo strato è la struttura dimostrativa o itinerario iniziatico: generale pedagogia o psicanalisi integrale *par le langage* (l'aspetto dell'opera di Proust che il marxismo volgare rifiuta e che un marxismo non volgare dovrebbe invece comprendere ed esaltare) *et par l'imitation*, concluso nella coscienza estatica del proprio avvenuto mutamento, nella *persuasion* del Lazzaro, dell'Orfeo che ha visitato l'Ade.

(Nonostante il suo profilo di «classico», bisogna che la *Recherche* si allontani ancora di più da noi, come il *Meister* o come *Il sogno della camera rossa*. Bisogna che quel tanto di immediatamente trasmesso, con i nostri padri, dall'inizio del secolo e che ci tocca come per memoria d'una personale esperienza, scompaia. Quando la superficie affascinante dell'opera sarà divenuta o inaccessibile ad un lettore non armato di filologia o spenta affatto, allora – com'è accaduto a tanta statuaria policroma – le strutture profonde appariranno).

3. La vittoria sul tempo non è ottenuta solo col recupero di quello «perduto» o col bronzo dell'opera ma proprio, per antifrasi, svolgendo permutazioni che nel tempo si distruggono a vicenda, che celebrano tremende ma infine futili vittorie ed evocano per converso una identità raccolta e intera, un presente istantaneo ed eterno. Questo è un universo finito, nel senso che ogni sua forza rettilinea si curva, come la luce per Einstein, e finisce in forma di cerchio. Quella che Proust chiama la propria geometria tridimensionale non sarebbe altro che questa fisica della «psicosfera», di un mondo di là da quello visibile? Un indice anche questo della sua stretta fedeltà ad una tradizione francese; di rapporto, almeno metaforico, fra creazione letteraria e scienze esatte, dal meccanismo di Laclos alle fisiologie balzacchiane e ai «referti» dei realisti. Un universo amplissimo ma chiuso, senza trascendenze. Quando si insiste sul significato di percorso sacro, di itinerario della mente e di iniziazione che è la *Recherche*, si dice, credo, cosa verissima: ma a patto di sottolineare il rigoroso ateismo. Alla radice della *Recherche* sta l'esperienza magica della identità dei contrari, di materia e di spirito, di morte e di vita, di istante e di eternità; ma è una esperienza inseparabile dalla lettura di *ogni* singolo elemento, dalla faticosissima decifrazione di ogni punto della mappa dell'esistente e per questo inseparabile dall'atto stesso, per Proust, di scrivere, cioè di esorcizzare o incantare con una apparente flessibilità ai loro voleri le forze delle tensioni superficiali della vita ma a quelle in realtà opponendo una resistenza astuta; e, per il lettore, dall'esperienza-modello che deve essere ripetuta per «salvarsi». Il fine di Proust è la vittoria sul tempo? Il modo allora migliore per vincere il «reziario infame» è secondarlo. Di qui, l'equanimità proustiana, che nulla respinge, apparentemente, della storia umana e delle passioni del tempo perché non solo in ogni linea-forza scorge l'applicazione di un'altra linea (e di qui il moto curvilineo di tutto il reale) ma perché il senso dei «grandi vettori» deve scaturire con difficoltà, non deve essere alla portata della impazienza.

Il rigoroso ateismo dei particolari è come «garantito» dalla sacralità della mèta. Solo un finalista come Proust può permettersi di scrutare tanto apparente assenza di finalità nelle vicende umane; il cinismo è in lui, come nei veri rivoluzionari, non una maschera ma una precisa necessità della propria fede.

4. Sembra raccontarci la storia della decadenza di una aristocrazia e del progresso della borghesia degli affari; che della prima assume le spoglie. Una storia che è stata vera: ma al tempo di Balzac. Quella storia e quel conflitto non hanno nessuna fondatezza se riferiti invece al tempo degli eventi della *Recherche*. Erano contraddizioni secondarie. I veri conflitti della società francese di quel periodo sono quelli che oppongono il capitalismo imperialistico francese all'equivalente tedesco o inglese e quelli fra borghesia proprietaria e proletariato anarco-sindacalista o socialista; come d'altronde in Germania e in Italia. Non però interessa sapere se Proust fosse cosciente o no dei conflitti reali. Semplicemente, quei conflitti non lo interessavano in quanto scrittore e sono sostituiti dai riflessi, nella società civile, di un tipo di conflitto interno ad una frazione della società borghese. Come quello apparentemente clamoroso ma sostanzialmente superficiale che fu l'*affaire Dreyfus*. Riflessi, appunto nella sfera del costume, del comportamento.

Il conflitto che egli ci rappresenta vuole in verità essere appena metafora di un modo di essere eterno della società e della stessa vicenda individuale, di un ciclo nel quale (sia detto per inciso) entrano in equa parte tanto le nozioni darwiniane della lotta per la sopravvivenza quanto quelle della sociologia delle élite che, insieme al tema della decadenza, è l'argomento di moda tra la fine e l'inizio dello scorso secolo. Per quanto non manchi qualche isolata allusione alla classe operaia destinata a generare, in una prospettiva di sviluppo democratico, nuove forme di aristocrazia, l'antitesi di classe che Proust presenta è quella arcaica e ben nota fra il popolano o contadino (Françoise) e i «signori», siano essi i Guermantes, i Verdurin o la famiglia del narratore; una sintesi che si risolve in una complementarietà, si tratti della saggezza di Françoise così prossima a quella dei maggiori aristocratici e dei «più grandi nomi di Francia», o si tratti dei soldati di Robert de Saint-Loup nelle trincee della guerra; e il tutto in nome di una civiltà-nazione se non eterna almeno di durevole vitalità (c'è una fortissima coscienza da *grande nation*, in Proust). Non interessa troppo sapere di dove gli venga questo modo di concepire i rapporti fra le classi, anche se è facile riferirlo all'universo culturale del positivismo borghese nella sua curvatura estetica: «Aussi la meilleure partie de la jeunesse, la plus intelligente, la plus désintéressée n'aimait plus que les oeuvres ayant une haute portée morale et sociologique, même religieuse...» (III, 893).

L'universo sociale è per Proust esattamente l'equivalente dell'intrigo in un'opera musicale e la sua ambizione ultima sembra quella di aver scritto un romanzo giapponese o cinese che si svolga in una indefinita epoca della storia. Finché si tenterà di leggere Proust in chiave di «trionfo del realismo», col far riferimento alla sua «storiografia della vita privata» non si otterrà proprio nulla. L'evasività di Lukács a proposito di Proust nasce, credo, proprio dall'imbarazzo di dover ammettere che

paradossalmente quel che è «recuperabile» per una società avvenire è semmai, nell'opera proustiana, proprio la sua enorme pretesa finalistica, la sua disperata ambizione ideologica, non soltanto la pur straordinaria mimesi di una società. Insomma, se la raffigurazione conflittuale decisiva è quella tra «les passions, les caractères, les mœurs» cioè «les vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité» (III, 898) e quell'altra «vita» profonda e inafferrabile che tende a distruggerli, bisogna dichiarare che il primato apparente di quest'ultima e dell'inconscio che la genera e alimenta non è mai in Proust fondato su di una gnoseologia spiritualistica. Il mondo della micropsicologia, l'universo demonico delle *petites sensations* è continuamente contestato e oltrepassato non solo verso una obiettività che, in termini positivistici, egli crederà «scientifica» ma verso una «verità» che è conoscenza del reale mediante il linguaggio.

1957-63.

IV.

Tolstoj, il padrone e il bracciante

Il profilo di Tolstoj è somigliante a quello di certe realtà naturali o artificiali, montagne o monumenti, riconoscibili anche se ridotte a sigla, a francobollo, e che così confortano come cose sicure ed immutabili. È lo straordinario senso di sicurezza filiale che si prova, in qualunque punto dell'immenso perimetro si penetri la foresta di betulle dell'opera tolstoiana.

Quella confidenza ci viene dalla coscienza confusa che l'autore non ci lascerà alla pagina dove Ivan Il'ič muore o dove il *mujik*, lungo il binario «batte la ferraglia»; e che anzi, quanto più la pagina è densa, soda, embricata di cose e parole, tanto più stanno, tutt'intorno, in attesa di essere percorse, le altre terre, le miglia di campagna russa, deserte di neve o mosse dal vento sui grani. Ti parla dell'invidia e del peccato, ma sai che ti parlerà anche dell'amore; un contadino indugia per mezza pagina a infilare un suo pellicciotto, ma dagli il tempo di poche o molte pagine e tutta l'artiglieria della Grande Armata aprirà il fuoco contro le ridotte di Borodino. Ogni cosa a suo tempo; una educazione ciclica. Non c'è fretta, questa sera giungeremo ad un'isba, la notte ci porterà una inquietudine più profonda, uno strano dolore ai visceri, o una visione che deciderà del senso della nostra esistenza. O forse nulla; e, voltata la pagina, ripartiremo al mattino sulla slitta e diremo anche noi, battendo le mani inguantate: che bella giornata.

Fra le dottrine tolstoiane della non resistenza e della non violenza (quelle che tutti si affrettano a ripudiare velocemente, anzi a citare come esempio alla portata di ogni intelligenza di quali guai le teorie filosofiche morali o sociali porterebbero ai grandi e piccoli creatori artistici, si che la suprema onestà di Dante o di Tolstoj, vincenti come artisti le «sciocchezze» del tomismo o dell'evangelismo umanitario, finirebbe in una suprema idiozia o affettuoso decreto di irresponsabilità), fra quelle dottrine, dico, e il senso dello spazio e del tempo nella maggior parte delle sue opere narrative c'è pur un rapporto diretto.

Qualcuno ha parlato, a proposito del tempo narrativo-drammatico di Dostoevskij, di un *maelström*, di una progressiva accelerazione di oggetti, parole e situazioni, finché il turbine divenga insopportabile angoscia, rotazione vorticoso e insensato, e, al suo momento supremo, cada un fulmine, un personaggio o una rivelazione, crolli un vaso cinese, precipiti una notizia, un *coup de théâtre*, come si prepara, cresce, sale e finalmente si scatena il morbo sacro. Il moto delle pagine tolstoiane, tutti lo sanno, è quello invece di un continuo fugato; e la ripetizione, che lo regge, tende a suggerire

una salita, ma a spirale, come a scoprire un paesaggio sempre più vasto, e sempre altro ancora promettere. I suoi personaggi, in un abbandono supremo a quel moto, giungono sempre alla scoperta che vita e morte coincidono in un punto, che è l'ultima sapienza. Non resistenza al male è non resistenza alla morte, alla grazia, alla vita «semplice»: si sa come muoiono i personaggi di Tolstoj, come muore l'amore coniugale della *Felicità domestica*, morte di età, di sentimenti, di individui: in un esaltante e struggente *largo*. E qui si legge di quanto Tolstoj sia tributario al suo tempo, quanto a lungo il corno dell'ultimo atto di *Tristano* suoni nelle sue orecchie di scita convertito.

V'è un celebre e prodigioso racconto (*Il padrone e il bracciante*) che è del 1895; quasi quarantanni innanzi prefigurato da *La tempesta di neve*. Un venditore di bestiame e un suo bracciante si perdono in una tempesta, e il bracciante verrà ritrovato, vivo, sotto il padrone morto per proteggerlo col proprio corpo. La costruzione esterna e quella interna del racconto rispondono appunto a quel moto da «montagne russe» o a spirale di cui parlavo. La prima parte (otto pagine) è dedicata al ritratto dei protagonisti, due uomini ed un cavallo, ed è stipatissima di particolari, formicolante, composta di lunghi periodi, lenta. Si parte; e, in sei pagine, si è perduta la strada, fino ad un cascinale raggiunto sul far della sera. E il tema della tempesta, dove si dilatano e si sperdono i protagonisti. Terza parte, sette pagine; il viaggio continua, la strada è smarrita ancora una volta. Riecco al cascinale i nostri viaggiatori. Quarta parte, la sosta: sei pagine, dov'è ripreso il tema dell'inizio (psicologia di vari personaggi, definiti in un ambiente); sintassi compatta, densità veristica di oggetti.

Quinta parte: ripetizione della seconda, cioè nuova partenza, nuova dissoluzione degli individui nella natura e nella notte, altre sette pagine, che si concludono con la decisione dell'addiaccio.

Sesta parte: nel cuore della notte di neve si ricrea, con la immobilità dei due uomini e col monologo interiore del padrone – fino alla sua decisione di salvarsi da solo abbandonando il bracciante – la situazione «chiusa» (che per Tolstoj equivale a peccaminosa, negativa) della prima e della quarta parte. A questo punto due brevi intermezzi simmetrici, la chiave di volta (poco più di due pagine il primo, che è il capitolo settimo, e quattro il secondo, che è il capitolo ottavo): monologo di Nikita in vista della morte per assideramento. Non resistenza, accettazione: «Stesse per morire o per assopirsi, non lo sapeva; ma si sentiva egualmente pronto a una cosa e all'altra», come il principe Andrea sul campo di Austerlitz; e monologo di Vassilij, il padrone, suo terrore della morte, invocazione a san Nicola (cioè Nikita, come il servo che egli ha abbandonato): la fuga lo riporta al punto dove Nikita giace. Si ripete in piccolo quanto è accaduto più in grande nella seconda e terza parte: ma, questa volta, la ripetizione è decisiva. Non si sfugge alla tempesta di neve. I due momenti, quello aperto e quello chiuso, le personalità individue e la natura incommensurabile si saldano insieme, si confondono: i due uomini, uno sull'altro, sono congiunti e il sogno di Vassilij è proprio quella congiunzione e naufragio dell'individualità («ha l'impressione di esser lui Nikita e che Nikita sia lui»). Finalmente due pagine di

conclusione, dove non solo si riprendono tutti i temi e si ritorna, come all'inizio, nel giorno e nella vita collettiva, ma, con un'ultima ripetizione, si assiste anche alla morte (dopo vent'anni passati in una riga, come in un sogno) di Nikita.

Una strofe chiusa:

Ecco anche Vassilij Andrič, con una sigaretta in bocca, indosso una pelliccia foderata di panno, la cintura avvoltolata ben salda e ben bassa alla vita, uscir dall'andito sull'alto pianerottolo coperto di neve pesticiata, che scricchiolò sotto le sue soprascarpe di feltro rafforzate di cuoio, e lassù fermarsi. Aspirato fino in fondo, lentamente, il mozzicone della sigaretta, se lo gettò sotto i piedi, lo pestò, e, mandando fuori di sotto ai baffi il fumo, mentre con la coda dell'occhio sbirciava il cavallo sboccato nel cortile, si fece ad alzarsi ai due lati del viso, sanguigno e tutto raso ad eccezione dei baffi, i pizzi del bavero della pelliccia, a cui il pelo restava di dentro, accomodandoseli in modo tale che, col respiro, non si coprisse di goccioline.

E una strofe aperta:

Per tutta la piana era un vortichio di neve, e non traspariva quella linea dove la terra confina col cielo. Il bosco di Teljatino, sempre così ben visibile, solo ogni tanto, confusamente, nereggiava fra il polverio nevoso. Il vento soffiava da sinistra, rovesciando con insistenza, sempre dalla stessa parte, la criniera sul duro collo spelato di Stellatello, e torcendo di lato, legata da un semplice nodo, la sua coda folta.

Ma l'apertura, la dilatazione e la dissoluzione vincono. Per ogni personaggio di Tolstoj c'è una apocalisse personale, «una pietruzza con un nome nuovo»; ed è naturale che il «Vengo, vengo!» «pieno di gioia e di struggimento» di Vassilij in punto di morte sia appena una lieve trasposizione dell'ultima parola del Nuovo Testamento, nell'ultimo versetto dell'Apocalisse.

Il mito del padrone e del bracciante sembra quello di un'antica religione. Il padrone, «quello che sta di sopra», copre e preme, col suo corpo, il servo; opprime questo «seme sotto la neve», ma, morendo, gli dà vita. Nell'attimo in cui il proprietario comprende i valori dell'antagonista e cessa di credere ai propri, la sua morte è decretata; ma quella morte è anche la sua salvezza.

Nell'abbraccio dei due uomini, Nikita è, in un certo senso, la passività femminile della Grande Campagna, ma anche la forza assoluta, alla quale il proprietario non può che cedere il proprio calore. La morte di Vassilij è la morte simbolica della classe proprietaria, il prezzo della salvezza di quella, mistica per Tolstoj, storica per noi. Non solo: ma una metamorfosi è avvenuta nel corso della notte; Nikita, grazie al terrore notturno, alla solitudine che circondano Vassilij, e alla propria stessa pacifica accettazione dell'assideramento, domina – ma nel senso di un dominio dell'amore – l'uomo che lo disprezza e che avrebbe lasciato morire; e Vassilij invece serve il suo servo. Quello che si celebra in quella notte di inverno è realmente un mistero, con quel tanto di oscuro, di orgiastico e tribale che è nel fondo della natura di Tolstoj e che, per tanti fili, lo tiene congiunto al mondo del decadentismo. Capacità di simbolo che è anche la sua forza maggiore; di mantenere un racconto nella più schietta

tradizione veristica e insieme di farne una leggenda. *Il padrone e il bracciante* ha della favola, delle *byline* e del grande realismo storico di *Guerra e pace*.

Sono trascorsi trent'anni, e la conversione, da quando il giovane conte aveva iniziata la stesura di *Guerra e pace*. Ora scrive quei *Racconti popolari* che dovevano essere il suo estremo atto di orgogliosa umiltà letteraria; e gli altri capolavori.

Ma talune costanti della sua tecnica non sono mutate: come la bionda pelurie del labbro di Elena in *Guerra e pace*, sono qui, ad esempio, i salici che incontrano una prima volta il padrone e il bracciante («e risonò un rumore nuovo, triste... quei salci così tristemente ronzanti al vento... »; poi, dopo la prima sosta, «andarono di nuovo a sboccare là, presso quei salci tetramente ronzanti...»; e finalmente, quando ripartirono per il loro dramma notturno, ecco ancora «quei soliti salti tristemente ronzanti e sibilanti al vento, che li piegava»). La ripetizione come ciclo, identità nella varietà, soluzione.

1955.

V.

Gli uomini di Kafka e la critica delle cose

In questo anno 1948 si parla in Francia addirittura di popolarità dell'opera di Kafka, e se ne danno tante spiegazioni quante «chiavi» hanno offerte i critici per spiegare quell'opera. Se i «troppo generosi fasci di luce» di cui ha parlato Carlo Bo, rischiano di falsarla e di renderla affatto inesplicabile e inefficiente, credo che a pochi autori come a Kafka si addica, magari esuberante, una glossa. Anticipo delle conclusioni: il carattere di parabola (e non di poesia) di quei libri chiede un commento perpetuo che a poco a poco si incrosta nel testo medesimo ed entri progressivamente a farne parte, come è accaduto a tanti testi antichi e soprattutto, nella cultura ebraica, al Testamento. L'atteggiamento di sempre nuova domanda, che è del lettore-critico di fronte alla ambiguità del testo kafkiano, è previsto e richiesto dall'autore – come lo prevedevano i suoi antenati talmudisti – perché quell'atteggiamento fa parte del rituale; e ricordo il passo del «Diario» sui leopardi che rovesciano i vasi sacri: l'incursione entra a far parte dell'atto di culto. Si obietterà che questa domanda di un commento, questa tendenza ad una traduzione, è propria di ogni opera d'arte; ma è appunto sul carattere *non estetico* del commento dovuto a Kafka che vorrei concludere queste note, le quali altra pretesa non hanno se non quella d'accrescere d'una voce la assai magra bibliografia italiana sull'argomento, con alcuni appunti di metodo che non intendono affatto proporre nessun nuovo canone interpretativo.

Vediamo subito quali sono i paradossi contenuti nel «successo» di Kafka e nei «nemici» di Kafka, per renderci conto se mai queste note sulla sua attuale fortuna e sfortuna possano aiutarci a chiarire il perché dell'oscillare dei commenti critici fra l'interpretazione estetica o estetizzante e quella ideologica.

Ogni tentativo di risposta (precisato che questa «popolarità» di autore così «difficile», «penoso», come Kafka va intesa come limitata oggi a una parte minima della borghesia che legge) trova subito una notissima formula, che chiamerò «sociologica», la quale offre per quei libri al tempo stesso un giudizio critico e una inquadatura con pretese storiche:

Kafka è il romanziere dell'impotenza e dell'annientamento, della dissoluzione e della colpa, della condizione umana assimilata a quella animale nella paura e nella schiavitù, nell'impossibilità dell'amore e della coscienza alternante di una condanna irrefutabile; è la più lucida espressione della sua classe e del suo tempo (media borghesia intellettuale centroeuropea nella fase di un imperialismo ormai divoratore di se stesso, spinto a distruggere il suo stesso mito di potenza economica nei deliri e nelle stragi di un mito

«spirituale»). Perciò, dopo Hitler, gli uomini della sua classe si riconoscono nelle sue profezie, e, al tempo stesso, le negano, o pretendono di farlo, nel solo modo che sia ad essi concesso: *leggendole ed approvandole*, risolvendole in (cattiva) coscienza, con procedura idealistico-religiosa. Un segreto noto a tutti perde la sua efficacia; Kafka letto all'aria aperta, sfruttato nei suoi aspetti più meccanici ed esterni, è esorcizzato, privato d'ogni veleno sia salutare che micidiale. Ne han fatto teatro, ne faranno cinema.

La descrizione contenuta in questa formula corrisponde con sufficienza al vero. C'è da obiettare però – come, in genere, a questo tipo di descrizioni – che, se Kafka è *soltanto* quanto sopra detto, se cioè accanto alla diffusa ipocrisia che vuole, esorcizzandolo, renderlo familiare, dissipare il tremendo e pauroso della sua natura in coscienza idealistico-religiosa e non in prassi, c'è posto appena per chi (i marxisti, i «nemici» di Kafka) colga al più in quell'opera il suo valore di segno storico ormai inutilizzabile, di specchio ormai vano anzi dannoso; che cosa rimane allora del valore, dell'importanza *per noi*, di quegli scritti? Nulla. Si veda quanto è imbarazzato, in proposito, il nitido saggio di R. Cantoni premesso all'edizione italiana del *Castello*. Ci sono infatti due modi per disfarsi di Kafka (e in genere di ogni verità complessa): il primo è renderlo inoffensivo, riducendolo (come fa l'estetizzante) ad un bravissimo scrittore di favole, oppure, come fanno molti interpreti, assimilandolo a questa o quella *esperienza* mistica, religiosa o filosofica; il secondo è di quella corrente che si potrebbe dire all'ingrosso «marxista» (se non si rischiasse così di offendere il nome di Marx), la quale dichiarando di voler criticare Kafka con i fatti, cioè con l'azione diretta a modificare la realtà che ha reso possibile l'esistenza di quei libri, automaticamente e sveltamente li allontana nel passato, concedendo tutt'al più all'autore quella «menzione onorevole per compiuta denuncia» della quale si fregia la maggior parte dei maggiori scrittori della presente fase borghese. In tutti e due i modi, Kafka sparisce. I primi dimenticano le buone ragioni dei secondi e cioè che la sola critica definitiva ed interpretazione assolutamente autentica di ogni valore, e perciò anche delle opere di verità di pensiero e di poesia è quella delle *cose*, la critica (o meglio la riprova) *pratica*, vale a dire la quantità, qualità e direzione della modificazione del mondo che detti valori compiono, il «ritorno all'oggetto» dal quale quei valori sono sorti. I secondi affrettano esageratamente e meccanicamente quella critica, dando per già fatto il da farsi, e tradiscono in modo paradossalmente idealistico Kafka, «bruciandolo», «superandolo» con l'apporre un semplice segno negativo ai suoi valori.

Tuttavia per me non è dubbio che siano appunto i «nemici» di Kafka, coloro cioè che lo considerano negativo, decadente, corruttore e peggio, *i più qualificati ad interpretarlo rettamente*. La formula sociologica che prima abbiamo riassunto contiene una verità irrispingibile: oggi e ora l'onore dell'uomo è impegnato a combattere l'orrore del mondo del *Processo*, della *Tana*, della *Metamorfosi*, del *Castello* e di *America*, a far sì che quell'orrore non sia più *ovviamente reale*. C'è insomma la possibilità di una glossa vivente e di una glossa morta. S'è parlato, poco fa, di rituale; e certo posso ripetere quanto altra volta ho scritto, che cioè la scrittura di Kafka è

«una operazione di culto che lo mantiene in vita». Ma perché quest'opera riviva per noi, perché (per usare il linguaggio eucaristico) si riproduca la tramutazione delle specie, non di stregoni legati ad un rituale meccanico hanno bisogno quelle pagine; ma di sangue nero e caldo come quello che bevono le ombre dell'Ade omerico, ma di violenti lettori che quelle pagine invadano, rifiutando il mondo che ha visto soffrire e scrivere Kafka, il mondo dei suoi Direttori Generali, dei suoi terribili Portieri d'Albergo, dei suoi Funzionari; come dire, il mondo che è anche quello dei suoi molti, odierni e troppo candidi lettori.

Dirò che questa constatazione, dell'esistenza di una disputa intorno alla validità e alla direzione dei contenuti di Kafka, degli esseri umani e subumani che egli ci presenta, ha come conseguenza quella di dover dubitare che attitudine fondamentale di Kafka sia quella «poetica». Non che le «verità» della poesia non debbano esser oggetto di disputa; tutt'altro. Ma la sveltezza dei pro e dei contro, la loro virulenza, se è quasi tutta a carico dei disputanti è, in parte, anche generata dalla natura dell'opera, piuttosto «letteraria» che «artistica», per accettare la vecchia distinzione crociana. E questo, indipendentemente dalla poesia di alcuni mirabili scritti, e in particolare di quelli brevi, i «poemetti».

Uno studio critico che bisognerà fare (ma di libera ampiezza) dovrebbe dedicarsi ad una analisi paziente di ogni pagina e solo alla fine permettersi di concludere. Mi sia concesso tuttavia di suggerire una prima, personale conclusione, di letture antiche e recenti di Kafka: la sua attitudine fondamentale è lontana dalla «conclusione» alla quale ci hanno avvezzi (a dritto o a torto, non si disputa qui) a riconoscere la natura poetica. In lui questa è in feroce conflitto, insanabile, con altrettanto prepotenti nature (come in Kierkegaard e Dostoevskij): ne nasce una acutissima intensità di visione; ma le altre sue nature, demoni ansiosi e affannati, lo sospingono, gli vietano le conclusioni, lo impegnano in quelle zone remotissime dove anche la poesia tace. Prova di quanto diciamo è il vero significato del simbolismo di Kafka, dell'intera opera sua voluta come simbolo.

La sua opera è infatti l'unica, nel mondo moderno, ad avere dichiaratamente per oggetto il *symbolon*, la pietruzza segnata da una cifra convenzionale, di cui discorre l'Apocalisse. Avere come soggetto il simbolo, cioè affermare un mondo nel quale ogni cosa e parola, ogni sentimento ed ogni ragione sono segno, sintomo e spia di altro, e dove tutto si trasforma irrimediabilmente, significa davvero *scrivere sull'acqua* e quindi accettare (come dicevo prima) una infinita glossa, una infinita serie di traduzioni; è porsi deliberatamente fuori del linguaggio poetico. La poesia, infatti, *non* è simbolica; Valéry e la dottrina della poesia polisensa e *relativa* vogliono dire appena ovvia varietà delle interpretazioni oppure l'inclusione dell'oggetto-poesia in un mondo di significati fluttuanti, nel quale ogni oggetto, e non soltanto la poesia, è o può essere simbolo d'altro, dove tutto, come nei crogioli alchimistici, si converte in tutto; ora, Kafka descrive appunto questo mondo a sorpresa e *in più* accetta che questa descrizione (cioè la sua opera) partecipi di quel perpetuo cangiare. Quando si dice che la scrittura di Kafka è operazione culturale o magica si vuol dire appunto

che, in un mondo tutto enigmatico, dove i rapporti di causa ed effetto sono alterati da potenze sovrumane o demoniche, la descrizione di un settore, di una vicenda, di un personaggio, che Kafka esegue, non è, come quella di un Poe o di un Hoffman, una «relazione di viaggio», una «appassionante avventura»: è una *mediazione*, un atto di intermediario, la traduzione di un simbolo in altro *che è simbolo anch'esso*. L'enunciato goethiano *Alles Vergängliche – ist nur ein Gleichnis* si rifiuta, in realtà, di essere esso stesso *ein Gleichnis*, un simbolo: il poeta accetta al più l'allegoria, ma non può non voler conferire un significato assoluto, definitivo, alle sue parole; e tutta la storia di cent'anni di poesia e magia conferma la nostra tesi. Anche recenti studi sul cabalismo e la magia in Gerard de Nerval, Hugo, Rimbaud, Verlaine confermano trattarsi di «cattivi maghi», troppo poeti, cioè troppo superbi della loro capacità espressiva, per essere docili *medium*. Invece per Kafka il racconto ha esattamente la medesima portata del famoso bottone che dovrebbe servire a distinguere gli inservienti del Tribunale, nel *Processo*; e il lettore dovrebbe porsi nello stato del «misto» o dell'assistente ai misteri, che, afferrando il pericoloso strumento capace di operare le trasmutazioni e tramutabile esso stesso (come la verga mosaica), viene ad essere sospeso fra due infinità: quella delle mutazioni da simbolo a simbolo che han preceduto l'attimo presente e quella delle mutazioni o coppie di equivalenze simboliche che lo seguiranno. Tutte queste serie infinite e correlative di equivalenze confluiscono necessariamente ad un Dio Padre e Distruttore Assoluto (prefigurazione religiosa del metodo dialettico; la cui unità è, hegelianamente, l'autocoscienza e, marxisticamente, la prassi) *punto di fuga* di ogni prospettiva. Questo (ormai da tutti accettato) è il senso del simbolo kafkiano. Ma la realtà delle cose si è crudelmente incaricata di dargli la prima paradossale smentita, la prima critica delle cose alle idee della ragione: infatti se le «idee della ragione» sono indomabili, se la procedura, l'itinerario della mente verso il Dio Padre e Distruttore sembra al religioso (a Kafka, nel caso considerato) non dover cessar *mai*, in realtà la penna cade, il lettore si distrae, il libro finisce (e tanto più *finisce*, quanto più è stampato, sottratto alle fiamme testamentarie...) *Herr Franz Kafka muore*. Invece di una serie infinita e infinitamente inafferrabile abbiamo in pugno dei «torsi di romanzo», dei «frammenti» di trasmutazioni, un mondo sul quale *anche noi* abbiamo qualcosa da dire: la forza delle cose conficca Kafka nella storia, chiede ragione dei suoi orrori, li riconosce nelle cose, negli uomini presenti, nella storia contemporanea. Dove s'era voluto testimoniare dell'assoluto, si è testimoniato del relativo. Come l'odore di una foglia durerà solo fintanto che dureranno, una dopo l'altra distaccandosi e perdendosi, le particelle delle sostanze volatili ch'essa trattiene, così il libro di Kafka, non tanto in quel che voleva essere quanto in quello che è, avrà odore per noi, avrà il suo amaro odore d'assenzio sin quando dureranno fra gli uomini quelle serie simboliche, finché un verme potrà essere creduto un uomo, un portinaio un tiranno potente, finché la costruzione di una vana muraglia richiederà sacrifici incommensurabili, finché le cornacchie non cesseranno (come dice Kafka, appunto) di raccontare che «basterebbe una sola

cornacchia a distruggere il cielo» ignorando che «cielo significa appunto: impossibilità delle cornacchie».

Si è qui voluto mettere in guardia i facili recentissimi amici dell'autore del *Castello* e coloro che rimproverano gli uomini di somigliar troppo a quei tetri eroi. Certo, per noi, il valore positivo dell'opera di Kafka è l'aver formulato con assoluta decisione il codice della miseria umana. Solo un mondo nel quale non possa esistere, come sistema, la disperazione o l'annientamento nella folla; dove non ci sia più la paura dei tribunali segreti dalle misteriose legalità, delle polizie che vengono a prelevare i sospetti nel cuor della notte; dove l'uomo non sia schiavo di altri uomini e si liberi dai piaceri della schiavitù, sarà capace di comprendere appieno e quindi di criticare completamente l'opera di Kafka. Non solo: bisognerà anche che da questo mondo siano spariti il titanismo e il babelismo, cioè la ribellione ai confini della condizione umana, che sono quelli della sua mortalità. Bisognerà che il peccato non vi sia più, non soltanto nel senso che sia distrutto il giudice, ma anche nel senso che non vi siano più certe forme di «male». Quello che ci distingue dagli interpreti psicologici od esistenzialisti (sulla linea di Heidegger) si è che quanto essi vedono, in Kafka, immagine eterna della condizione umana, per noi è storicamente condizionato; per essi il signor Kafka o Gregor Samsa è l'uomo sempre pronto ad esser divorato dalla bocca aperta del sacro, mentre per noi quelle «cadute», quelle «dejezioni» sono reali per il cittadino di una città centroeuropea agli inizi del secolo XX. Ma quel che ci distingue altresì dagli interpreti «sociologici» troppo spicciativi è la persuasione che la descrizione dell'uomo e del suo destino che Kafka ha compiuto, non solo continua ad essere vera per quelle categorie e classi per le quali è vera, ma anzi si estende ad altri strati dell'umanità ed è destinata, come eredità storica, a rimaner vera per lungo tempo.

Finché quei tempi non siano venuti, quell'opera avrà diritto al rispetto che in questi casi è ben di più della «estetica», ammirazione, come quella di Sade e di Dostoevskij, proprio per avere, in modo coerente e inflessibile, *disperato* dell'uomo, per non aver ceduto a lusinghe «riformiste».

Non può esistere vita umanamente compiuta se non dà un senso ed un luogo alla negazione, al male e alla morte; se non dà un significato positivo alla «comunione dei passati». O il futuro avrà questa *pietas* storica verso il passato o meriterà di recar sui propri stemmi il pugno babelico, il simbolo dei colpi che dovranno distruggere la città umana. L'uomo kafkiano, il contemporaneo del nazismo, perduto nel villaggio di neve ai piedi del castello, rampante come un verme in un appartamento d'affitto, tremante in fondo alla tana, scannato come un cane in un terreno vago, avrà diritto alla *pietas* vigilante dei presenti e dei venturi. Altrimenti, se il libro di Kafka dovesse esser gettato alla fossa comune o al crematorio, la critica sarebbe elusa, si darebbe ragione – e proprio là dove ha il maggior torto, dove più pecca contro lo spirito e la realtà, dove, *disperando anche del senso della propria disperazione*, vorrebbe distrutta la sua opera – alla sua, di Kafka, biografica cupidigia di dissoluzione.

1948.

VI.

Due ritorni

Mi sembra degna di riflessione una coincidenza che probabilmente sarà stata già notata da altri e che m'è occorso di rilevare tornando a leggere dopo molti anni e con occhi assai diversi della prima volta il *Tonio Kröger* di Thomas Mann. Voglio dire il ripetersi, una volta nella letteratura ed una seconda nella realtà, d'una situazione tipica di tutta la narrativa del maggiore decadentismo: il ritorno alla casa paterna. Ricordate Tonio Kröger che, dopo tredici anni di assenza, prende il treno per la città «grigia e austera», dove suo padre è morto; trova le stanze della sua adolescenza occupate da una biblioteca popolare e, tacendo la propria identità, le visita. «Una acuta mestizia lo trafisse. Di sfuggita, guardò fuori della finestra. Il giardino era deserto, ma il vecchio noce era sempre al suo posto e stormiva grave nel vento». Il celebre racconto è del 1903. Quarantadue anni più tardi è il figlio di Mann, Klaus, già votato al suicidio, che in una memorabile lettera al padre, del 16 maggio 1945 – vedila nella sua autobiografia che ha il titolo *Der Wendepunkt* – descrive come nei giorni del crollo tedesco sia giunto in uniforme americana a Monaco, vi abbia cercata la casa paterna e l'abbia trovata, distrutta in parte dai bombardamenti; come in quella ch'era stata la stanza sua abiti ora una donna cui la guerra ha ucciso tutti i familiari ed egli conversi incognito con lei ed essa gli riveli esser stata la sua casa adibita dal governo nazista a *Lebensborn*, a sede cioè di accoppiamento fra SS e giovani ariane per fini di riproduzione razziale: «Ero incapace di raffrenare una strana sensazione di incanto di fronte a quel giardino affatto ignoto coi suoi sentieri scomparsi ed i suoi muri crollati, ma dove la siepe familiare era rimasta intatta; intanto anche quel vecchio noce che non ho mai dimenticato...» Che cosa si nasconde in questi ritorni di figliuoli prodighi, in questo mito tanto insistente? Penso tutta la tematica implicita nel «ritorno», e del ricupero di un tempo perduto, dell'infanzia come età dorata; agli innumerevoli *nòstoi* del nostro tempo, insomma. Per chiedermi se sia possibile ricondurli tutti ad una medesima radice psicologica, ad un eterno momento dell'anima. E certo è possibile. Ma se in questo vediamo solo un normale processo della coscienza, l'atto del ricordo e della verifica, l'assunzione della identità nella diversità, il dialogo delle generazioni, dove il figlio genera il proprio padre, è probabile ci sfugga il significato specifico e storico che questo processo ha assunto nel *nostro* tempo, e la ragione della sua vera importanza. Noi sentiamo, ad esempio, che il verde paradiso degli amori infantili muta di significato, nel corso delle generazioni romantiche, non solo da poeta a poeta, come singole personalità, ma proprio con la

modificazione del rapporto che intercorre tra loro e la società. Per i romantici della controrivoluzione o della restaurazione cattolica, Novalis o Chateaubriand, l'età aurea irrecuperabile era il colorato mondo delle fedeltà feudali; ma chi potrebbe chiamare nostalgia il mito napoleonico degli eroi di Stendhal? Per la conclusione dell'*Éducation* è necessario il sentimento di orrore e paura provato di fronte alla rivoluzione sociale; ma non è un «ritorno alla casa paterna» quello degli eroi di *Guerra e pace*, nell'epilogo del romanzo, bensì un inquieto anticipo del futuro. E così per le generazioni del decadentismo il mondo che sentono ormai lontano e cui tornano con disperazione ed angoscia è quello della borghesia coraggiosa e costruttrice; quella, per Mann, preguglielmina, una borghesia che non ha ancora prodotti tutti i propri becchini. I figli e i nipoti hanno invece scoperto che quel mondo finisce; finisce realmente non in una rivoluzione, o non ancora, ma nel gigantismo della fase imperialista e nelle ideologie che l'accompagnano. Il bacio della madre non raggiungerà mai più Marcel dopo il suo viaggio attraverso il tempo e i *salons*; la gente con gli occhi azzurri, «i luminosamente vivi, i felici, amabili ordinari» destano in Kröger-Mann «nostalgia e malinconica invidia... e un tantino di sprezzo, e una grande, casta felicità» (ma notare, per quel che dirò, queste tre ultime parole); il cattolicesimo materno sarà, per Stephen Dedalus, un orribile spettro; Kafka esiterà sulla soglia della casa paterna o scriverà al padre le parole che conosciamo. Ma – e questo è, mi pare, il senso della ripetizione Tonio-Klaus – se la decadenza della robusta borghesia europea, cui sfuggono, nel suo medesimo sviluppo, le leve del comando, ha prodotto una generazione di esteti e di poeti, di romanzieri e di psicologi che se ne considerano appunto i figliuoli prodighi, il tempo seguente, esasperando ben più orrendamente le contraddizioni, doveva produrre una generazione di suicidi, di assassini e di assassinati. Altro è tornare alla casa paterna e trovarvi una biblioteca popolare, altro trovarla incendiata dalla guerra, distruttrice del popolo che l'aveva trasformata – ironia lessicale – in *Lebensborn*.

Ma chi sono dunque quegli uomini della salute che accompagnano tutta l'opera di Mann, a partire da questi racconti, in antitesi con gli uomini della malattia (anchilosato il principe di *Altezza Reale*, deforme il piccolo signor Friedemann, malata la Gabriella di *Tristano*, e lo Schiller di *Un'ora difficile*; e variamente «affamati», il protagonista dell'omonimo racconto, e Kröger e il Geronimo di *Gladius Dei...*)? La domanda è troppo ampia perché si possa anche solo accennare una risposta; d'altronde, la critica su Mann ha compiuto innumerevoli variazioni su questo argomento. Vorrei tuttavia permettermi un suggerimento: si può supporre che quei «felici ordinari», quei discendenti di Ermanno e di Dorotea, siano tanto i portatori d'una qualità morale positiva, d'un atteggiamento autentico verso la realtà quanto gli ignari, gli innocenti, coloro che non sanno e non vedono quel che la malattia o l'attitudine artistica hanno invece rilevato agli altri. Asini che portano le cose sacre, appaiono così amabili perché non sanno, ma non solo per questo; bensì anche perché la salute, la fiducia, la speranza, «l'umana comprensione» (di che la governante soccorre Leverkühn del *Faustus*) sono *vere* virtù, anche se in essi sono appena un ricordo di virtù, una tradizione, una ripetizione. Solo tenendo presente

questa loro duplicità è possibile intendere la duplicità di atteggiamento dell'autore nei loro riguardi. Per Mann – al quale, come a noi, nessuna salute e felicità possono far rinunciare alla scienza, alla verità e al suo dolore – la salute e la felicità dei «borghesi» non sono, sappiamo, pura negatività, ma bensì la caricatura o, meglio, il residuo, l'eco di un valore. Anche per il cristiano, d'altronde, la felicità terrestre è parabola o simbolo di quella eterna. Ma residuo *di che cosa*, eco *di che cosa*?

Di una società nella quale la scienza non contraddiceva la speranza, nella quale c'era identità di natura e di linguaggio fra chi sapeva e chi non sapeva ancora o almeno la speranza, l'augurio, d'una possibile identità; quando fra il giovane Goethe e la figlia del birraio non c'era il rapporto disperato, impotente, che c'è fra Tonio Kröger e la bionda Inge. La società, in una parola, che l'idealismo tedesco aveva prefigurata, che aveva tentata e fallita la rivoluzione democratica del 1848, e la cui musica ideologica continuava ad informare, ma menzognera ormai, la borghesia tedesca volta definitivamente a confonderla con le trombe degli inni prussiani e con il corno del Tristano. Mi ha sempre fatto riflettere la coincidenza delle date (1843) fra la pagina di Kierkegaard dove il «cavaliere dell'infinito» è incarnato nel «borghese» di Copenaghen («Si rallegra di ogni cosa, s'interessa a tutto... è in quello che fa... non è un genio... ha provato il dolore della totale rinuncia a quanto si ha di più caro al mondo e nondimeno gusta il finito con la pienezza di godimento di chi non ha mai conosciuto nulla di più elevato») e una lettera di Marx a Ruge: «... il mondo ha da lungo tempo il sogno d'una cosa, di cui deve avere solo la coscienza per possederla realmente... non si tratta di un grande distacco di pensieri tra il passato e il futuro, ma del compimento dei pensieri del passato». Per Mann insomma, per quest'ultimo visitatore di Weimar, la salute non è una nostalgia irrealizzabile, né la malattia è una condanna.

Né questo è il solo aspetto che isola Mann fra i suoi contemporanei. Quando si parla della qualità letteraria di questi racconti – come d'altronde di tutta la sua opera – non bisogna dimenticare che essa contraddice alla maggior parte delle esperienze formali del nostro tempo e ci presenta un volto apparentemente cordiale ma in realtà impenetrabile. Diciamo pure: antipatico. In questi racconti della fine e del principio del secolo – ma di una qualità, ripeto, che si è mantenuta e sviluppata costantemente, seppur talvolta perdendo del suo schietto equilibrio, fino al *Faustus*, fino all'*Eletto* – il lettore sente che quasi nessuna concessione vien fatta al verismo naturalistico e che nondimeno il canone letterario di Mann rimane pur lontano dallo psicologismo e dal romanzo che sarebbe stato d'avanguardia; e si ancora agli schemi classici del grande realismo. La narrazione si situa sempre dopo, mai prima, di un atto critico; ecco perché la continua presenza del saggista Mann, la sua ironia culturale, possono essere tanto indisponenti, far sospettare la fabbricazione. Paragonatelo a Čechov, a Joyce, a Proust, a Kafka; vi parrà un filisteo. Che innocenza, vera o finta, che ironia tutta scoperta, in *Tristano*, in *Il fanciullo prodigio*, in *Gladius Dei*, in *Dal profeta*, nello stesso *Kröger* o in *Altezza Reale*. A tutta prima questi racconti non vi dicono nulla che già non sappiate; ma l'impassibilità dell'artista, predicata nella poetica di Tonio, è

tutt'altra da quella, formale e decadente, dell'«artefice superbo». È una tenace, un'appassionata lotta per non perdere nulla. Per una conferma, rileggo *Cane e padrone*. Un tema che si sarebbe potuto prestare a tutte le banalità e gli estetismi. E invece quanta e alta naturalissima intelligenza.

Bauschan non cessa mai di essere, pur nella attenta, paziente e agile descrizione del suo carattere, quel che è: un cane. La tentazione di umanizzarlo si ferma sempre al momento giusto. E così le descrizioni naturali, quelle del bosco e delle stagioni, la caccia alla lepre, alle anatre, ai gabbiani; mai che Mann indulga al panteismo decadente, all'abbandono lirico, alla retorica dell'immediato, del salubre e virile consenso con la natura che infieriva nei suoi contemporanei. Le apparenze naturali sono vivissime, le notazioni particolari sono ricche ed esatte; ma senti che tutto è dominato da una problematica più complessa che, se è momentaneamente velata, non però è scomparsa, una problematica dove le gerarchie sono ben salde e il padrone è un uomo e il cane è un cane e la vita che conta, alla fine, è quella degli uomini. Non solo: ma confronti il lettore la differenza fra queste annotazioni particolari e le sottigliezze alle quali ci ha abituati tanta prosa neobarocca, italiana e straniera, e capirà che questa arte non si può disgiungere dalla saggezza e insomma dalla verità. Vedete questa descrizione di campagna: «È il mio parco e il mio eremo; i miei pensieri e i miei sogni si confondono e s'intrecciano coi suoi aspetti... d'autunno, quando l'aria è impregnata dell'odore chimico delle foglie appassite; quando gli innumerevoli cespì di cardo sfioriscono in fiocchi lanosi e i grandi faggi... D'autunno e anche d'inverno, quando la ghiaia è coperta da un morbido strato di neve, così che si può camminare con soprascarpe di gomma, il fiume scorre rapido e nero fra pallide rive ghiacciate e il grido di centinaia di gabbiani empie l'aria dal mattino alla sera. Ma il rapporto con la natura...»; questa è una prosa capace di inserire entro un'onda descrittiva commossa e patetica parole come *chimico*, *soprascarpe* o di iniziare un periodo, dopo *le pallide rive ghiacciate*, con *il rapporto con la natura*; senza che l'equilibrio venga mai meno o si introduca il sospetto d'una screziatura, d'una coloritura azzardata. Potrà scrivere di Bauschan orrido e latrante nel falsetto della passione, ma, subito dopo, andrà a capo e: «Vorrei finalmente dedicare alcune righe alla caccia degli uccelli acquatici...»

1953.

VII.

Brecht o il cavallo parlante

a) Istruzioni per il «Romanzo da tre soldi».

Anche in questo libro Brecht ha tenuto fede ad uno dei suoi canoni di arte drammatica, cioè di vita morale: il principio secondo il quale la conclusione dell'opera è al di là dell'opera (non solo interpretare ma cambiare il mondo). L'opera non deve contenere in sé la propria conclusione.

Questo principio – che può portarci a leggere almeno una parte dell'opera di Brecht in chiave allegorica o simbolica, mostrando un altro dei suoi numerosi punti di contatto col genio del decadentismo – è quello medesimo di Chaplin, vittima e solo per rari attimi ribelle: *la cecità del personaggio è la condizione perché lo spettatore veda*.

Ciechi infatti, con i protagonisti, le vittime di Peachum, di Macheath e dei loro compari: Mary Swayer, il soldato Feewkombey, gli innumerevoli gestori dei «negozi B», i soldati che naufragano sull'*Ottimista*. Nessuno come Brecht ha con maggior forza confutata la dottrina dell'eroe positivo; egli non ci mostra, almeno in quest'opera, la virtù dei poveri ma (come fa dire alla sua Giovanna dei Macelli) la «povertà dei poveri», la forma più repulsiva ed ultima della loro degradazione, il consenso alla morale proprietaria. Nel *Romanzo* le forze antitetiche sono appena evocate, restano sullo sfondo, scioperanti, «comunisti» invisibili di cui ogni tanto si parla; o sono ironizzate nella coscienza tradunionista della banda Macheath – con relativa partecipazione agli utili – o dei mendicanti di Peachum che per coscienza sindacale rifiutano di portare in giro cartelli con scritte antigovernative. Diciamo: vi sono molti momenti, e non solo in questo libro, ma in tutta l'opera di Brecht, in cui l'autore sembra comunicarci che *non c'è via d'uscita*, che il solo modo di superare l'ingiustizia sia non arrendersi ad essa, illustrarne lo scandalo. Ma è naturale: nella misura in cui è marxista, Brecht scommette su di una umanità che non c'è, o che, per essere più precisi, *non è in scena*, parla da dietro le quinte, classe o partito, collettività comunque, motrice della storia ma che, non appena si incarna, prenda un nome, compaia, ripeta la sua positività solo da qualcos'altro. Di qui l'ironia: quando i mendicanti, travestiti da mutilati di guerra, vengono mandati a manifestare in favore della guerra, il pessimismo di Brecht supera quello del personaggio Peachum, che

prevedeva un fiasco, e centinaia di mutilati autentici, spontaneamente uniti al corteo, ne assicurano il successo...

È poi singolare, e indicativo, che la realtà rivoluzionaria, cioè storicamente possibile, appaia ai personaggi brechtiani (come alla già ricordata Giovanna dei Macelli) *in sogno*, sogno della invasione di Londra compiuta da milioni di reietti o sogno del Giudizio Finale, con processo e condanna di Gesù Cristo, nell'epilogo del *Romanzo*. Per lo spettatore o lettore, degli anni trenta o cinquanta, quei sogni, alla luce delle rivoluzioni del nostro secolo, sono realtà. E la «morale» è appunto questa: che i sogni possono diventare realtà. Ma il poeta non può non rimanere al di qua o al di là di quel reale, nella infrastruttura verbale dei sogni, come unico suo modo di operazione sulla realtà.

Né Brecht ci costringe solo a questa partecipazione, corresponsabilità e prosecuzione: perché egli mostra non già la lotta fra bene e male ma fra male e male; incaricando *noi* della positività, dunque della giustizia. Si noti che il trionfo del male – di tanto lunga tradizione romanzesca – è così ovvio e quotidiano, per noi almeno, da lasciarci quasi indifferenti fintanto che non sia avvertito come un trionfo altrui su noi stessi, ma soprattutto finché non sia allontanata ogni prospettiva di facile o vicina restaurazione della giustizia. I trionfi *contemporanei* del male si levano, per noi, sempre su di uno sfondo di speranza, hanno sempre, per noi che li viviamo, un rinvio in appello; e l'amarezza medesima o la ribellione che li accompagna, rischia di essere mistificata da un occulto o esplicito «*verrà un giorno...*» Perché il male sia davvero un male bisogna che sia sentito come archiviato, come storico, come rigorosamente irrimediabile, bisogna che, nei suoi confronti, si possa ripetere quanto dice uno dei Karamazov a proposito del ragazzo fatto sbranare dai levrieri del signore; bisogna disperare del suo riscatto, *fino al rischio massimo*, del cinismo o del «salto» religioso, dell'estetismo o dell'irrazionalismo... Per questo Brecht ama distanziare nella cronologia i suoi drammi, ma al tempo stesso vuole che il rapporto fra quella «perfezione» e il nostro presente non sia arbitrario o simbolico bensì storico. Mi ha colpito, in una discussione fra Sartre, Butor, Vailland, Adamov e Morvan Lebesque a proposito del *Paolo Paoli* di Adamov, questa battuta di Morvan Lebesque: «Pour expliquer aux gens la guerre d'Algerie, il faut leur raconter la guerre des Boërs. La réflexion ne peut venir que d'un décalage». Il *Romanzo* di Brecht parla, appunto, della guerra contro i Boeri (alla vigilia di quella di Spagna). Quel che importa è che lo spettatore *non oda* Madre Coraggio parlare come una vivandiera dei nostri tempi mascherata da vivandiera della Guerra dei trent'anni *né* legga il nome di qualche industriale moderno o di qualche personaggio da scandalo finanziario dove Brecht ha scritto il nome di Macheath detto «Pugnale»; e nemmeno *contempli*, come una veduta romantica, quei fatti e quelle persone, ridotte ad «affresco storico» (e qui diciamo cose ovvie). L'importante è che lo spettatore sia messo in condizione di farsi traduttore; che dalla contemplazione di orbite apparenti e lontane egli tragga le leggi del suo proprio moto, e le pronunci per mutarle.

Questo, a mio parere, non avveniva ancora nell'*Opera*: il mondo dei bassifondi era mostrato in sinossi con quello della borghesia eduardiana. Ma grazie al modello di Gay, ai *songs*, alla colorata presenza dei mendicanti e delle prostitute, l'accento gravava sul primo, non sul secondo. La cultura di Brecht giovane, il gusto di quegli anni, e anche il *Lumpenproletariat* germanico del dopoguerra, lo portavano, appunto, a sentir fortemente i temi della fame, della sensualità, della morte; e degli stracci. Brecht era costretto ad affidare la trasposizione alla tecnica della recitazione, al suo «tempo»; alla scenografia, più che al testo. Ai nostri giorni, come si è potuto vedere al «Piccolo» di Milano, la «verità» dell'*Opera* torna a riemergere, ed è tutta nel suo aspetto decorativo, estetizzante: i terribili *songs* sono divenuti inoffensive arie da salotto. Nel *Romanzo*, invece, il mondo delle prostitute e dei mendicanti è affatto secondario, come lo è realmente, oggi, nella nostra società (se non in Italia, nella Germania Federale d'oggi o in Inghilterra, la parola «fame» che cinquanta anni fa – o quindici, nelle condizioni di guerra – aveva un senso preciso quand'era cantata nel secondo verso dell'«Internazionale»: *Debout, les enfants de la faim*, ne ha ormai uno traslato, è fame d'altro che di pane). La sostanza del libro è nella lotta e vittoria di Macheath su organismi commerciali e bancari, il suo voler diventare «una persona per bene», che ricorre all'assassinio solo in circostanze eccezionali; e il suo riuscirci. Se l'*Opera* proponeva l'equazione bassifondi = borghesia commerciale, il *Romanzo* ne propone un'altra, borghesia commerciale = alta borghesia finanziaria e internazionale, anzi, classe dirigente economico-politica. Brecht non vuole affatto darci un romanzo picaresco o una trascrizione da Defoe – anche se questi antecedenti, con Diderot, presiedono al tono del libro. Egli vuole che (come alla cecità delle vittime la veggenza del lettore) alla «definita» e «storica» fase di sviluppo della borghesia da lui raffigurata – ovvero il passaggio dall'individualismo imprenditoriale dell'azienda Peachum e della primitiva banda Macheath al *trust* ABC per il sistematico e legale sfruttamento dei poveri – risponda, nel lettore, la scoperta e la cosciente critica della fase ulteriore di sviluppo del capitalismo, che da un *trust* di negozi a prezzo unico, dall'unione di due banche e da una modesta guerra coloniale porta ai grandi cartelli internazionali e alle guerre mondiali. La voluta banalità e «volgarità» dell'esemplificazione brechtiana ha proprio questa funzione: partir da quello che tutti sanno o credono sapere (che il mondo degli affari si comporta spesso come quello dei grassatori di strada, che le mogli vi son moneta corrente, ecc.) per condurci verso quello che sappiamo *meno*. Nonostante tutto quel che crediamo sapere, infatti, troveremmo molto volgare che ci rappresentasse la preparazione dell'impresa di Suez (1956) come uno dei «colpi» combinati fra Coax, Hare e il signor Macheath. Questa capacità di semplificazione, dice uno dei personaggi, ce l'hanno solo i grandi uomini politici, e i comunisti, con quella loro «insopportabile mania di presentare ogni cosa in bianco e in nero».

Semplificazione ed esemplificazione che Brecht conduce accumulando apparentemente i dati di un complicatissimo intrigo poliziesco. E le figure che ne emergono han la forza di quelle grottesche, lignee, da orologio di *Rathaus* germanico. Un'estrema sicurezza nel definire situazioni precise o, come si usa dire,

indimenticabili: le sedute degli affaristi seminudi tra le nuvole di vapore dei «Bagni Feather»; Peachum («*non darei via nemmeno il nero delle mie unghie!*») col cappello sulla nuca, meditante nel suo sozzo ufficio; Fanny energica e intelligente, con la sua sigaretta e le sue calze di seta; la fortissima scena dell'assassinio di Coax; il corale nella chiesa, alla fine, in mezzo alla nebbia... Fantocci che «non hanno più nulla di umano» e proprio per questo sono umanissimi, in mezzo ai quali – come in certe pitture fiamminghe si aggira, con la sua salute di melarosa, le bianche braccia, i rimorsi prima di ogni adulterio e la soddisfazione dopo, turpe e allegra, repellente e rosea, Polly Peachum detta «la Pesca».

A tradurre questo libro, chi scrive si è divertito al punto di ridere, di tanto in tanto, da solo. Ancora una volta, si pensa a Charlot, quello delle comiche che hanno per sfondo la medesima Londra di questo romanzo. Paradossalmente (ma non poi tanto) un libro *popolare*, nel senso migliore della parola, un libro da *usare*. «I libri di storia e le biografie non bastano più; mostrateci i libri paga»; «Sono pregati di presentarsi tutti quelli che non sono stati interamente pagati»: con queste rozze, opache ma irrefutabili verità, con questo linguaggio sordo e convenzionale da *tabloid* della sera o da bollettino dei protesti cambiari, Brecht ha argomentato un libro muscoloso, fitto, pieno di scatti e di cose, cioè di poesia utile.

1958.

b) «Storie da calendario».

Nelle *Storie da calendario* si comunicano verità morali nella forma del «simbolismo cosciente», quello che distingue, secondo Hegel, fra coscienza del significato e rappresentazione. Parabole, quindi; e apologhi. Le fonti degli «esempi» o «moralità» o «ammaestramenti» della letteratura medievale sono quelle medesime di Brecht: la tradizione ebraico-cristiana e quella orientale. Persino l'interpretazione «moderna» di eventi storici (i «fatti di Cesare») sembra ricollegarsi a quella lunga stagione medievale. È il simbolismo cosciente che ritroviamo in Kafka, questo fratello-nemico di Brecht. Anche Kafka, come Brecht, teneva nella propria stanza di lavoro l'immagine di un antico sapiente cinese. Di quell'oriente, voglio dire, che è la patria della parabola e dell'apologo.

Libro di ammaestramenti in prosa e in versi, almanacco del «pietista» Brecht. Se *Il cerchio di gesso d'Augusta* è singolarmente importante come primo schema del capolavoro che è *Il cerchio di gesso del Caucaso* e perché vi si ritrova in nuce, nella figura del giudice Ignazio Dollinger, quella del giudice Azdak; se *I due figli* non va oltre l'aneddoto; se *Cesare e il suo legionario* è lo schema del più lungo scritto *Gli affari del signor Giulio Cesare*, ma avvantaggiato su quest'ultimo da una brevità più conveniente al genere prescelto; se relativamente poco ci dice *Il soldato di La Ciotat*, le altre prose di quest'opera contengono alcune fra le più belle pagine di Brecht prosatore. Sono quelle dove a fianco di un personaggio che celebra, col suo nome, la sapienza o la scienza o il sacrificio, compare, suo complemento necessario, la figura di un umile, un volto in ombra, a promuovere la verità di quello illuminato. Il ragazzo analfabeta che prosegue il proprio modesto esperimento, dopo la morte del padrone suo, Bacone da Verulamio, rivela l'essenza dell'insegnamento di quest'ultimo, il carattere proprio della nuova scienza: di non concludersi con una morte biologica. Santippe, nello splendido racconto *Socrate ferito*, è la socratica rivelatrice del filosofo, l'esigenza di una verità antiretorica, l'equivalente del gabelliere nella *Leggenda di Laotse*; e il filosofo ateniese la guarda, la «riconosce», esattamente come il savio cinese capisce, guardando gli stracci del gabelliere, di aver trovato il destinatario della propria sapienza: «Era un essere logorato dal lavoro, Santippe, dal petto piatto come una tavola e gli occhi tristi. Sapeva che avrebbe potuto fidarsi di lei». E così il sarto e

sua moglie, nel racconto *Il mantello dell'eretico*, che, con la loro preoccupazione per un conto non saldato, impegnano Giordano Bruno, già sotto processo per la denuncia del Mocenigo, a lottare per un piccolo atto di giustizia, viatico agli anni che precederanno il rogo. Persino nel minor racconto *La vecchia indegna*, la povera sgattera collabora alla felicità degli ultimi anni di vita della Nonna, gli «anni corti della libertà».

Anche quando sembrano distendersi nella narrazione, queste prose mantengono, nella loro secca precipitosità, un carattere emblematico. Un invisibile Q.E.D. le conclude. E gli aforismi del «signor Keuner», nelle ultime pagine, non sono soltanto «detti memorabili» ma scene, situazioni esemplari, teatro minimo.

Le composizioni poetiche propongono anch'esse, su di un altro ma non troppo diverso registro, esempi e ammonimenti.

Tre delle otto composizioni sono in quel metro libero che Brecht usò largamente in vista del medesimo effetto di «estranamento» teorizzato e praticato nella sua opera di drammaturgo. Il verso non segue il moto lirico ma sovrappone al ritmo narrativo semplici indicazioni di dizione e di gesto, cadenze solenni da versetto biblico o da esametro.

L'estranamento è ottenuto, appunto, con la tensione fra una ritmica austera e ampia, da ode o da inno, e l'apparenza dimessa della narrazione. Per di più *I tessitori di tappeti di Kujan-Bulak* e *La parabola di Budda* hanno una struttura analoga ai «drammi di insegnamento» brechtiani dove un personaggio o un coro riassumono o interpretano la vicenda. «Avete ascoltato come...», ovvero: «ma noi...» Si noti poi, nel poemetto sui tessitori, la precisa animazione dialettica: il busto di Lenin è stato sostituito, per onorarlo con una corretta comprensione del suo insegnamento, dai secchi di petrolio destinati a combattere la malaria, ma la conclusione non è quella di un volgare pragmatismo: l'innominato compagno turkestaniano che, nella seconda parte del poemetto, propone di porre alla stazione una scritta con la relazione dell'accaduto,

... dove ci fosse

anche, con esattezza, il mutamento del progetto e come il busto di Lenin era stato sostituito...

rappresenta il momento della comprensione storico-ideologica, necessaria quanto l'azione al progresso reale. Egli è, in una certa misura, il poeta medesimo. «E tutto questo in onore di Lenin»; giusto il principio della convertibilità di teoria e prassi. Brecht non è mai così semplice come sembra: anche le *Domande di un lettore operaio* sono in verità le domande che Brecht pone al lettore operaio. Non si tratta soltanto di demistificare la storia delle «personalità» e di sostituirvi quella delle forze sociali; ma di far emergere, con i loro visi chiaramente connotati, quei terribili umili giustizieri, quei «cuochi di Cesare», quei «costruttori della Grande Muraglia» che portano «la verità concreta».

La *Ballata di Marie Sanders* è un esempio di concentrazione drammatica: in quattro brevi strofe, più voci; nella prima e quarta, quella, impersonale, dello storico; nella seconda, quella di un «consigliere»; nella terza, quella di Marie Sanders; e a queste si aggiunge, ancora diversa, la voce del ritornello, la paura collettiva, espressa in tonalità femminile, quasi mentale risposta della madre della ragazza. Ma nell'ultima ripresa si inserisce e sovrappone, nota alta nel coro, la voce dell'autore medesimo.

Il lettore giudicherà da sé la incerta *Crociata dei ragazzi 1939* e l'epigrammatico *Mio fratello aviatore*, per fermarsi su *Ulm 1592*, piccola e perfetta ballata «storica». Anche qui: non si tratta già di celebrare il progresso e le conquiste dell'uomo; o non soltanto di questo. Ma di mostrare quali momenti umani corrispondano a progresso e quali a regresso. Ed ecco l'umile sarto che, proprio perché non sa né vuole interpretare il proprio tentativo come infrazione a leggi naturali o divine, si rivolge con ingenua fiducia infantile al vescovo: «Vescovo, so volare... Guarda come si fa!» Ecco il coro mediatore della gente, incerta fra sottomissione e coraggio, fra ossequio alla autorità («Era proprio pazzia...») e pietà per il morto. Ed ecco il vescovo, che nemmeno si ferma quando il sarto gli parla, che non ha una parola di pietà per il morto, si limita a ripetere la sua povera saggezza ed ha in mente solo la conferma della potenza ecclesiastica: «Che le campane suonino».

Ma il punto più arduo e alto del libro è la *Leggenda sull'origine del libro «Taoteking» dettato da Laotse sulla via dell'emigrazione*, forse la più perfetta lirica di Brecht, divenuta giustamente famosa anche per un commento che Walter Benjamin le dedicò subito dopo la sua prima pubblicazione. La ricchezza di significati morali contenuta nelle tredici strofe non si manifesta però con la medesima felice immediatezza delle situazioni rappresentate. Benjamin, ad esempio, pone in evidenza i valori qui proposti da Brecht: la cortesia, la benevolenza, la serenità. Sono i temi taoisti; ma qui, anche, trasposizione di quei valori dell'etica marxista che Brecht medesimo, sulla via dell'emigrazione e della morte, vuole legare al proletariato tedesco. Proprio quei valori che la durezza della lotta sembra smentire, la lotta che «stravolge il viso» e fa «rauca la voce». Non è possibile intendere la «cortesia» del filosofo cinese e quella del doganiere fuori dello sfondo di «malvagità» che infuria alle loro spalle.

Credo si debba molta attenzione alla struttura nitida del poemetto, alla sceneggiatura del dialogo, allo scioglimento – insieme cauto e precipitoso – e alla accesa inserzione del commento finale. Non è soltanto una stupenda pagina di poesia, per il segno preciso e delicato che rileva ogni oggetto, sorretta da un ritmo forte ma flessibile, affidata a un così sottile moto di scoscendimenti lessicali fra *Umgangssprache* e linguaggio velato di arcaismi e solennità, che nessun tentativo di traduzione può secondare e che riflette e duplica l'essenza medesima del poemetto e cioè il nesso fra sapienza aristocratica e sapienza umile: è, naturalmente, anche una poetica e un'etica. La poetica del «mandato sociale» per cui il non-poeta è l'indispensabile collaboratore del poeta; e l'etica dell'uomo che è di aiuto all'uomo. Qui si tocca uno dei due poli della tensione tipica di Brecht: quello della «benevolenza» e della «non resistenza», che è l'arma invincibile dei savi e dei poveri; e quello della loro necessaria «cattiveria» e

della inflessibile «resistenza». Sono i due temi dialettici che accompagnano la poesia di Brecht dai suoi inizi alla fine. Questo «maestro dell'impazienza» è anche un maestro di pazienza.

c) Lettura di alcune poesie.

1. *Il dormitorio.* Si parla di disoccupati americani, durante la grande crisi del 1929, che trovano asilo per una notte grazie alla privata elemosina. La struttura della composizione è data dal superamento dell'apparente positività dell'intervento benefico. Ma quel che consente alla poesia di esser poesia e non mera didascalia è l'accentrazione dell'attività umana responsabile fin dal primo momento, quello di mero «riformismo»:

il vento per tutta una notte è tenuto lontano da loro
la neve a loro destinata cade sulla via.

«Tenuto lontano» suggerisce l'idea di qualcosa che si oppone alla intenzione del vento di precipitarsi sui senzatetto; la neve «a loro destinata» dice una predestinazione sventata e la caduta, fino all'asfalto, dei fiocchi di neve che non incontrano più la loro meta originaria. Vento e neve raffigurano una intenzionalità, alludono persino, metaforicamente, ad una volontà maligna. Con estrema semplicità plastica, si vede il vento arrestarsi perché qualcosa è stato interposto e la neve non arrestarsi perché gli uomini sono stati tolti dal luogo nel quale erano. Tutta la poesia assume la sua forza da questa concreta ma insufficiente vittoria sulla natura.

2. *Epigrafe per Liebknecht.* «Qui giace Karl Liebknecht – che combatté contro la guerra. – Quando fu assassinato – la nostra città c'era ancora». Questa epigrafe trae la sua forza dalla soppressione degli elementi intermedi di un discorso; ma si veda la differenza fra questo e i cortocircuiti della analogia surrealista. La differenza è nel fatto che lo choc del cortocircuito è, nell'analogia surrealista, possibile per chiunque (come dicessi: il nero è bianco, ovvero: due più due fa tre) partecipi del senso comune; mentre lo choc della abbreviazione brechtiana può esser avvertito solo da chi, almeno per un attimo, partecipi di una ideologia specifica, quella cioè che spiega perché vengono assassinati coloro che combattono contro la guerra e perché questi assassinii abbiano come conseguenza finale la distruzione delle nostre città.

3. *Tempi duri.* Il modulo è quello dell'esempio, esempio di situazione e moralità. La formula espressiva è quella della traduzione dal cinese; il tempo è il presente. Una poesia del genere esiste per le omissioni, deve quindi essere tanto più rigorosa quanto più è concisa e apparentemente priva di forma. Poesia degli ultimi anni di vita, Brecht vi recita la parte del sapiente orientale; la poesia è senza rime ma non già per la dizione e per il gesto. E senza rime perché tutto dev'essere affidato allo scatto obbiettivo della macchina poetica, al veloce e preciso colpo di pugnale della delusione e della verità. Il perno è quel «*considero – in tutta serietà*»: il lettore non deve partecipare del sentimento, cioè del ricordo dell'infanzia, gli è conferita solo la possibilità del sentimento. Immediatamente dopo, l'autore e il lettore sono depositati in una condizione di dubbio ironico che mette in forse il valore stesso delle memorie d'infanzia. Non c'è conclusione, ma si lascia intendere che non si andrà a prendere gli occhiali. Si rifiuta il ritorno, non il ricordo. Le bacche esistono, certo, non occorre rivederle. Fin qui, solo l'affermazione di una gerarchia fra i vari momenti della vita umana. E il profilo metà serio metà scherzoso: «*considero – in tutta serietà*». Ma, poi, il titolo, apparentemente incongruo (Brecht lo userà per un'altra poesia, e già, molti anni innanzi, intitolava *Brutti tempi per la lirica*). Brutti tempi sono quelli, aveva detto diciotto anni innanzi, quando «discorrere d'alberi è quasi un delitto – perché su troppe stragi comporta silenzio». E in *Brutti tempi per la lirica*: «In me combattono | l'entusiasmo per il melo in fiore | e l'orrore per i discorsi dell'Imbianchino. | Ma solo il secondo | mi spinge al tavolo di lavoro». Ma qui non «brutti»: «duri», «*Schwierige Zeiten*», anzi «difficili». Vi è la coincidenza e la sovrapposizione di un giudizio sull'età storica (anni freddi, tensione sociale intorno a lui, imminenza della crisi antistalinista) e di un giudizio sulla propria biografia, che giunta all'età della vista indebolita è ancora capace di perplessità al punto di non sapere per *mehrere Minuten* se valga la pena di staccarsi dallo scrittoio, dove Brecht lavorava in piedi, per prendere sul tavolo gli occhiali da presbite.

4. *Il cambio della ruota.* «Il simbolismo cosciente è quello che non solo ha coscienza del significato ma che pone espressamente una distinzione fra questo e la sua rappresentazione». Così Hegel. Ogni parola di questa brevissima poesia pone espressamente una distinzione fra significato e rappresentazione. Il margine della via si dice di chi è «ai margini» di una situazione. Il conducente è anche la «guida», l'autorità, il Partito. La ruota si cambia perché sgonfiata, esplosa, morta. E il cambiamento succeduto alla morte di Stalin o, più probabilmente, quello successivo ai fatti di Berlino? I verbi del viaggio (*herkommen, hinfahren*) hanno la ovvia duplicità di «corso della vita». La «scontentezza» è anch'essa storica e esistenziale. E la contraddizione fra la «scontentezza» e l'«impazienza» non ha più l'accento trionfale dei versi della *Parabola di Budda* («noi, che non più ci occupiamo dell'arte della pazienza – ma piuttosto dell'arte dell'impazienza») né quello di chi, dopo «le fatiche delle montagne», guarda innanzi a sé «le fatiche delle pianure»: ma è orgoglio della speranza e rabbia per il suo vizio. La speranza è violenta e lenta è la vita, aveva scritto

quarantanni prima un poeta, che aggiungeva: «Allons plus vite, nom de Dieu, allons plus vite». Ma da allora è successo qualcosa di terribile, l'accelerazione della storia si è dimostrata possibile e l'impazienza è diventata una componente essenziale della politica... Non conosco ritratto più preciso e conciso di questo, d'una svolta storica, d'una caduta di vento, d'un uomo al margine, inutilmente impaziente, già quasi morto, che ci dice di cambiar presto quella ruota.

d) Il cavallo parlante.

L'unica collaborazione di Brecht alla rivista «Die Weltbühne», se si eccettua una breve lettera polemica comparsa il 20 novembre 1928, è – stando alla bibliografia di W. Nibel – del 17 gennaio 1933, a pp. 100-1 del n. 3. È una poesia che almeno in quella redazione non è stata più ristampata. Si intitola *Oh Falladah, die du hangest!*

Tredici giorni dopo la pubblicazione, Hitler era nominato Cancelliere del Reich. Il nazismo aveva conquistato il potere. Brecht lasciava la Germania. Quella poesia era l'ultimo testo suo pubblicato in patria. Solo nel dicembre del medesimo anno avrebbe pubblicato un suo scritto su di un periodico dell'emigrazione.

Brecht è morto il 14 agosto 1956. Due giorni prima, sul supplemento letterario domenicale del quotidiano «Neues Deutschland» (n. 191-92, n-12 agosto) comparve la stessa poesia *Oh Falladah, die du hangest!*, sotto la riproduzione di una litografia, datata 1956, di Fritz Cramer. La poesia reca fra parentesi la data 1918. Essa è l'ultimo testo di Brecht pubblicato in vita.

Che a distanza di ventitre anni la pubblicazione di una medesima poesia preceda l'esilio e la morte del suo autore, è probabilmente un mero caso. Ma merita di essere osservata più da vicino, per motivi che si vedranno in seguito.

La poesia pubblicata su «Die Weltbühne» (e che è preceduta cosa, abbastanza singolare ma indicativa della vivacità delle preoccupazioni pratiche di B. Brecht, dalla dizione *Alle Rechte vorbehalten* ossia: «Riservati tutti i diritti») si presenta come un dialogo fra un reporter ed un cavallo morto. Il reporter annuncia o descrive un episodio da favola raccapricciante (*Schauermärchen*) che si sarebbe svolto sulla Frankfurter Allee: un cavallo da tiro stramazzato è stato assalito ancora vivo dalla popolazione affamata e in dieci minuti ridotto alle sole ossa. Il cavallo racconta la sua fine. Quattro le strofe del reporter e quattro quelle del cavallo. Queste si chiudono su una tonalità non più grottesca ma tragica:

So helfet ihnen doch! Und tut es in Bälde!

Sonst passiert euch etwas, was ihr nicht für möglich haltet!¹.

In quanto al titolo della poesia, esso viene da un racconto dei Fratelli Grimm, *La guardiana delle oche*. Ma su questo dovremo tornare.

Brecht ha dunque lasciato la Germania. La sua ultima parola poetica è affidata ad una poesia pubblicata sulla piccola rivista di K. von Ossietzki, destinato ad essere ucciso dagli hitleriani. Una pubblicazione prevalentemente politica, su posizioni che non coincidono affatto con quelle ufficiali del KPD.

Diciotto anni dopo, nell'edizione delle «Hundert Gedichte» (Berlino 1951) – che Brecht non ha però curato personalmente – la poesia compare in altra forma: sono eliminate le parti attribuite al reporter, è ormai un monologo del cavallo. E, nell'indice della raccolta, alla poesia è attribuita la data 1932, anno in cui Eisler l'aveva musicata.

Come mai allora Brecht ha sentito il bisogno di ripubblicare quella poesia nell'estate del 1956? Che si tratti di una iniziativa della redazione del «Neues Deutschland» che senza autorizzazione del poeta abbia riprodotto il testo in occasione, diciamo, della litografia (mediocrissima) del Cramer, è da escludere. Non solo perché il penultimo verso della prima strofa si conclude, sul «Neues Deutschland», con tre puntolini («*zusammenbreche...*») come nella prima versione di ventitre anni prima e a differenza del testo delle «Hundert Gedichte» («*zusammenbreche*»); ma per la data 1918, assolutamente senza precedenti e che è un evidente segno di intervento dell'autore. Noto a questo proposito che l'edizione «Gedichte» della Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1961 (vol. 3, p. 172) non riporta anche la versione della «Weltbühne» bensì solo quella delle «Hundert Gedichte», sebbene la rubricchi fra le poesie «inedite e non contenute in raccolte»; e, ignorando la datazione del «Neues Deutschland», la collochi nel volume del periodo 1930-33, mentre nell'indice è posta, senza data, fra due liriche datate 1931. Ora l'opinione che un eminente docente tedesco, studioso e conoscente di Brecht nonché autore di lavori critici su quest'ultimo, mi ha espressa verbalmente, è che si tratti davvero di una composizione giovanile da riportare ad un episodio realmente accaduto nell'ultimo anno di guerra o nell'immediato dopoguerra. Chi scrive crede rammentare d'altronde un frammento di documentario filmico sulla Germania d'allora dove si vedono cittadini armati di coltelli tagliarsi fette di carne nella carcassa di un cavallo morto in mezzo alla via.

Con questi elementi sembra lecito supporre che la prima pubblicazione avesse un chiaro intento politico; alla vigilia della venuta al potere dei nazisti, nel clima di tensione di quei mesi terribili, Brecht pubblica l'angoscioso appello del cavallo sbranato, che ha scritto quasi quindici anni innanzi: aiutate gli uomini, «o qualcosa vi capiterà, che non ritenete possibile!» Ebbene, lo stato d'animo di Brecht negli ultimi tre anni di vita ed in particolare negli ultimi mesi è, sebbene in tutt'altra direzione, altrettanto angosciato: se nel 1953 erano avvenuti i sanguinosi fatti di Berlino (cui era

¹ «E aiutateli allora! E fatelo di fretta! | O qualche cosa vi capiterà, che non ritenete possibile! »

seguito l'episodio della lettera di Brecht ad Ulbricht, solo parzialmente resa nota dalla stampa della RDT) il 1956 si è iniziato con il colpo di tuono del XX Congresso e con il rapporto Chruščëv, il 28 di giugno cinquantamila lavoratori di Poznan hanno scioperato e sono sfilati chiedendo, fra l'altro, la partenza delle truppe sovietiche. Il giorno seguente si sono contati 53 morti e 200 feriti. Il 22 di luglio, Gerő ha sostituito Rákosi alla segreteria del Partito ungherese affermando che *una Poznan ungherese deve essere evitata...* Sta insomma crescendo la tempesta che scoppierà nell'ottobre polacco e ungherese; ma, più in generale e più profondamente, si è all'inizio di una crisi capitale non solo per la pace ma per le sorti del comunismo internazionale, come oggi possiamo constatare. Questa non è qui dunque che una ipotesi: Brecht, nella coscienza di quella crisi, se non anche della propria morte, ripubblica la profezia del cavallo e, al tempo stesso – anche per evitare ogni interpretazione che gli attribuisca un parallelismo fra nazismo e regime comunista – restituisce la vera data: 1918.

Resta da chiarire, col titolo, il significato simbolico del cavallo sbranato. Nel racconto dei Fratelli Grimm (*La guardiana delle oche*, cito dalla trad. it. Torino 1951, p. 380) la principessina si mette in viaggio con la malvagia fantesca su di un cavallo che «si chiamava Falada e sapeva parlare». Quando la fantesca si fa passare per principessa e la vera principessa diviene guardiana d'ocche, Falada viene ucciso. Ma il suo capo, inchiodato sopra l'arco della porta della città, ogni volta che la fanciulla esce e gli rivolge l'appello *O Falladah die du hangest!* («O Falada che pendì lassù»), risponde con una strofetta che la chiama «reginella» («Reginella che passi laggiù, | se tua madre lo sapesse, | il suo cuor si schianterebbe»). E la notizia di quel prodigio conduce il re alla scoperta dell'inganno e alla feroce punizione della fantesca usurpatrice. Sembra quindi chiaro che il rapporto fra il cavallo della favola e quello della Frankfurter Allee è nel fatto che entrambi «dicono la verità» e profetizzano.

Si tratta di un animale che ha i caratteri del «donatore d'oltretomba» e dell'«aiutante fatato», per impiegare le denominazioni di V. Ia. Propp. Cioè di un animale che è simbolo di un antenato e aiuta l'eroe in modo prodigioso, non solo parlando da vivo bensì sopravvivendo alla propria morte. Ma questo animale sbranato e divorato è – Orfeo. (Non troppi anni dopo, nella pièce di Cocteau, Orfeo dedicherà gran parte del suo tempo alla costruzione di un cavallo parlante). Orfeo nel miserabile cavallo da tiro; ossia, ironicamente, Brecht medesimo. O meglio, il poeta come profeta o genio soccorrevole, travestito, sepolto in un animale. Il mito caro a tutti i decadenti poteva esser ripreso da Brecht solo in tonalità di sarcasmo; ma il sarcasmo è solo un più intenso modo di indicare, una maschera appesa sulla porta che ci vede uscire ogni giorno non è che un'altra difficoltà necessaria per chi vuol scrivere la verità.

Bertolt Brecht: *O Falladah, die du hangest!*

Tanto debole, eppure tiravo la mia carretta.
Sono arrivato fino alla Frankfurter Allee.
Là faccio a tempo a pensare: Ahimè,
che debolezza! Se mi lascio andare
può capitarmi di cascare.
Dieci minuti dopo, sulla strada
non restavano di me che le mie ossa.

Perché, ero appena cascato
– il cocchiere era corso al telefono –
e dalle case si precipitavano
uomini famelici a conquistarsi una libbra di carne:
mi strappavano via coi coltelli la carne dall'ossa,
eppure ancora vivevo e non avevo
finito affatto di morire.

Ma la conoscevo da prima, io, quella gente!
Erano loro a portarmi cappucci contro le mosche,
a regalarmi pan secco, a raccomandare
al mio cocchiere di trattarmi bene!
Tanto gentili una volta ed ora tanto ostili!
Tutt'a un tratto, come cambiati! Ah, ma che
gli sarà successo?

Allora mi son domandato: che gelo
su questa gente dev'essere calato!
Chi sarà che così li percuote
e sempre più li fa irrigiditi di gelo?
E aiutateli allora! E fatelo di fretta!
O qualche cosa vi capiterà
che non ritenete possibile!

VIII.

Lo spettro cinese

I saggi di Lu Hsün sono utili e attuali. Ci provano che fra la prima e la seconda guerra mondiale i temi di fondo della coscienza intellettuale sono stati, nonostante le apparenze, identici in Occidente e in Cina. E castigano tanti oggi, e fra i più giovani e generosi, indotti a credere che qualsiasi tentativo di sintesi fra «trasformazione del mondo» (rivoluzione) e «mutamento della vita» (salvezza personale) sia possibile senza una iniziale sconfitta dell'individuo. Non voglio dir nulla, qui, della bellezza formale dei saggi, peggio per chi non se n'avvede; del gusto della ricchezza ironica, della sapiente futilità, della scherma stilistica, tutti se ne possono accorgere da soli, da noi nessuno è così sprovveduto da non capire certe cose, e magari solo quelle. Comunque, dalla introduzione e dalle sedici fitte pagine di brevi biografie corrispondenti ai nomi cinesi del testo, Lu Hsün – uno di quegli autori che come Pil'njak o Vallejo hanno avuto bisogno di un intero giro di boa dalla cultura per venire o tornarci innanzi – è situato, per la prima volta, in termini storici e culturali così chiari da non perdonar più nessuna pigrizia. Lu Hsün razionalista, uomo della «luce», educatore, combattente, politico, narratore, traduttore; ma anche uomo delle «tenebre», che sa bene come il suo lavoro, se pure assunto come mestiere e servizio, «consista intrinsecamente nella continua ricerca di una soluzione formale» e quindi non «serva» alla rivoluzione; e che, pur lottando contro la tradizione, testimonia come nei livelli anche infimi della vita arcaica e contadina, nella «morte che vive» dei villaggi e della propria stessa memoria è contenuta una verità irrinunciabile che può e deve esser restaurata man mano che ci si venga liberando dall'oppressione, pietà filiale insomma che si deve esprimere simultaneamente alla distruzione della casa paterna. Chi avesse difficoltà a capire questo discorso, rammenti che nella poesia occidentale la più tragica figurazione di questa verità è nel dialogo del viandante con Filemone e Bauci, al quinto atto del II Faust.

Ricordo la casa di Lu Hsün a Shanghai e come le foglie di una pianta, dal cortile, movessero le loro ombre sul piccolo tavolo di lavoro. «In questi trent'anni, sotto i miei occhi il sangue di tanti giovani strato a strato si è ammucchiato fino a seppellirmi, così da non poter respirare; posso solo scrivere qualcosa con questa penna e l'inchiostro, come scavassi tra il fango una piccola fessura e vi sporgessi la bocca per un ultimo respiro – che mondo è questo».

Il male e la negatività sono rifiutati, con ogni energia; eppure quel che è accaduto e accade è irrecuperabile e insanabile. Lu Hsün detestava Dostoevskij ma era spinto al tavolo di lavoro da un orrore che il russo aveva ben conosciuto; solo che nel cinese subentrava la certezza della irrilevanza dell'individuo e l'ironia disperdeva ogni resto di retorica. Ma prudenza, nella lettura; si rischia di mancarne il meglio se ci si lascia ingannare dalla leggerezza apparente.

Sulla linea di un pensiero di Mao («Mettete al primo posto la distruzione e nel corso del processo avrete l'edificazione») scrive nella sua introduzione E. Masi: «... il recupero della tradizione, possibile solo a misura che se ne distrugge il dominio...» Questo significa che, per poter essere efficacemente combattuta la tradizione (in quanto autorità, passato) dev'essere quella *dominante*. Quella particolare forma di potere che è il potere ideologico è tanto più forte quanto più è impietrito, quanto più è cosificato, prossimo a farsi struttura, ad esserlo. Di qui l'ordine rivoluzionario di colpire alla radice; ma essa è, lo sappiamo, «l'uomo stesso». Dove credevi trovare un modo, una forma, una struttura, trovi uomini ossia qualcosa che dev'essere risolto sempre e di nuovo in modi, forme e strutture. Le menti scientifiche qui si impazientiscono, dicono che quella dell'uomo «microcosmo» è un'idea da letterati. Eppure basta voltare il capo ed ecco che quanto avevi astratto è tornato a quagliare, a riconfondersi. Vieni – nella ricerca della tradizione, ossia della tua *determinazione dominante* – a non poter più distinguere la coazione «materiale» della tua struttura biologica e dei modi di produzione in cui sei immerso, dal peso dei criteri ideologici (etici, ad esempio, o estetici). L'«ultima analisi» della famosa frase di Engels continua ad essere rimandata. Di qui la tendenza inevitabile a falsi scopi, ad oggetti interlocutori; a battaglie contro tradizioni parziali.

Gramsci, più di trent'anni fa, non aveva opposta una ad un'altra tradizione, per la cultura italiana? Nei suoi medesimi anni, Lukács non aveva fatto lo stesso nei confronti della filosofia classica tedesca e del marxismo, a livello «occidentale»? Oggi l'Occidente rivoluzionario, ove esista, sa che se vuole rivelare fino in fondo i caratteri di classe della propria tradizione culturale e sormontarli – quella che di solito connota per feudal-cristiana, illuministico-borghese, socialdemocratica – può farlo solo commisurandola con la impresa maggiore dei suoi concittadini: l'assoggettamento coloniale o semicoloniale del resto del mondo (e delle proprie medesime classi oppresse). Naturalmente, una tale descrizione è già stata compiuta, dalla storiografia, dalla antropologia; per quanto su fronti opposti, un Lévi-Strauss e un Fanon, per dire i primi nomi che vengono alla mente, escono certo dai fianchi dell'Occidente. Ma anche Tacito scriveva sui Germani molto tempo innanzi che i vescovi imprendessero a considerare le invasioni come *nèmesi* allo smisurato potere imperiale. La «distruzione del dominio», ossia della «tradizione» dell'Occidente continua ad essere un fatto della coscienza culturale, ossia in realtà un caso di falsa coscienza finché non si dia rivoluzione politica nell'Occidente.

E chiediamoci se questo tema si è mai posto, in questi termini, prima d'ora, all'Occidente. Nemmeno la Rivoluzione di Ottobre aveva potuto farlo. Oggi è possibile, invece. Perché la «negazione della negazione» è quella nuova forma di «proletario» che si chiama in verità vecchio e nuovo colonizzato, il «colonizzato nazionale» dell'industria (culturale e no) e quello «internazionale», lontano o vicino, negro Usa, brasiliano, indiano o come si voglia.

La condizione del continente cinese (fa osservare E. Masi) è in questo processo, paradossale: come quella di una cultura di altissima tradizione che vuol negarsi e superarsi in presenza di due elementi contraddittori, quelli che appunto si affrontano nella Cina moderna: la cultura-scienza occidentale – già usata come strumento distruttivo dalla generazione del 4 maggio – che presiede oggi, in parte recepita e in parte combattuta, alla costruzione socialista; e la forma che, «linguaggio degli schiavi», quella cultura-scienza ha assunto nell'universo coloniale. Di qui, tra parentesi, l'ambiguità dell'esperienza cinese per l'Occidente, le violente reazioni che suscita in Unione Sovietica. Per l'Occidente è più facile affrontare – al limite, integrare – l'«uomo con la roncola» cubano o congolese, di cui ci parlò Fanon, che non l'inafferrabile (più «avanti»? più «indietro»?) Rivoluzione cinese.

Il problema della distruzione rivoluzionaria si è posto alla coscienza di un Lu Hsün, nella Cina 1915-35, con una evidenza che non aveva avuto nella Rivoluzione sovietica. Mezzo secolo di lotta ideologica e politica nella Russia zarista aveva dibattuto a fondo il tema dei rapporti vuoi con il passato storico nazionale, vuoi con l'Europa occidentale. E il risultato era stato nulla meno che Lenin. In Cina, tutto s'era svolto invece nell'imputridimento coloniale di un intero universo unitario. Ecco perché mi sembra che, in un Lu Hsün, la violenza delle dilacerazioni – che solo per via d'ironia potevano trovare espressione – l'estrema frantumazione dell'opera scritta – e pare quasi di aver a che fare con i frammenti d'una esplosione; i frammenti di una complicatissima tradizione... – tutto quel che insomma con un linguaggio ancora metaforico e rozzo chiamavo, tanti anni fa e proprio parlando di Lu Hsün, «rapporto fra decadentismo e rivoluzione», non è altro che la voce di quella verità di cui prima parlavo, della unione di necessità biologico-economica e di necessità ideologica che si rivela, abbagliante, nei momenti di rivoluzione-conversione, quando una scelta formale (di linguaggio, di scrittura, di criteri etici) diventa, per chi vuol compierla, indistinguibile dai macigni storici, dalle sterminate campagne alluvionali che sono state il regime della proprietà nella Cina postimperiale, dal fiume di conflitti che le travolgono e dalle scariche di piombo del Kuomintang.

Come lo sapeva – letteralmente morendo della contraddizione – lo scrittore Lu Hsün quando, lui che nel 1927 aveva detto agli ufficiali dell'Accademia Militare di Whampoa «la migliore cosa è che non abbiate rispetto per la letteratura... il meglio è ancora comporre un canto di guerra che, se ben scritto, letto durante il riposo dopo la battaglia può essere piacevole», nove anni più tardi, poco prima della morte, scriverà: «la vita quotidiana di un combattente non è tutta canti e pianti; ma quando tutto è legato a canti e pianti, allora si ha un vero combattente»! L'autodistruzione

dell'intellettuale non è più, forse, quella dei poeti suicidi della Rivoluzione d'Ottobre, di cui pure Lu Hsün ci parla; e nemmeno la prospettiva storica d'una scomparsa della divisione del lavoro; mai e poi mai, naturalmente, l'«impegno» del mandarino rivoluzionario e funzionario. È semmai in una non compiaciuta né voluttuosa ma ironica «contemplazione della morte», *nella coscienza di essere veramente l'unione di un morto e di un vivo*. Ma che cos'è l'unione di un morto e di un vivo? È uno spettro. Questo può essere la letteratura in una età di rivoluzione.

Lu Hsün da ragazzo, nel suo villaggio, recitava le parti di spettro nelle notti del teatro tradizionale, all'aperto, davanti ai contadini. Il tema dello spettro torna frequentemente nelle sue pagine. E l'uomo che in punto di morte detta le sue magnifiche e implacabili disposizioni testamentarie che guardano verso la vita è quello stesso che ha sempre guardato anche verso le creature che dal passato, dalla tradizione, si nutrono del nostro sangue: *Se a mezzanotte mi comparisse una donna dal viso incipriato e le labbra rosse come la Dea Impiccata, vecchio come sono correrei ancora verso di lei...*

Per questo l'opera di Lu Hsün è un episodio della rivoluzione mondiale. Distrugge i tumuli degli antenati, ne sparge i resti, vi semina i cereali di cui i sopravvissuti si nutriranno. Esercita atterrita la necessaria empietà filiale.

1968.

Appendice

Prefazione alla prima edizione (1965)

Quasi tutte le pagine di questo libro sono state scritte dopo il 1955. Per qualche anno ancora avevo continuato ad illudermi di avere le spalle guardate da una parte politica e da una solidarietà di opinioni. Si credeva che il dibattito e la «battaglia delle idee» sulla stampa chiamata di sinistra potessero ancora distinguersi dalla circostante pubblicistica. Gli intellettuali avevano avuto una parte evidente nei casi dell'Europa orientale del 1956 e 1957 e anche fra noi gli animi si erano agitati. Non molto dopo gli autori francesi venivano avanti, come personaggi di Racine, a farsi udire *pour la dernière fois*. Con le apparenze di una convulsione vitale, la storica grande pretesa delle guide morali e intellettuali della Sinistra dava – insieme alla Sinistra medesima – gli ultimi tratti.

In questo volume, per esempio, c'è lo scritto che gli dà il titolo e che è del 1960. Vi tornavo a proporre una figura del critico che è di un'alta tradizione: il critico come il diverso dallo specialista, come colui che discorre sui rapporti reali fra gli uomini, la società e la storia loro, a proposito e in occasione della metafora di quei rapporti, che le opere letterarie sono. Credo naturalmente che quella immagine proposta alla attività del critico séguiti ad essere giusta: ma gli anni recenti l'hanno resa quasi incredibile. Presuppone una società, un minimo di accordo con un ambiente, fosse anche una cerchia di amici o una cospirazione come quella di cui Belinskij parlava. Abbiamo invece intorno a noi *la* società: ossia il risultato passivo della disgregazione d'ogni particolarità. Una «società civile»: ossia «di fatto». La classe industriale e quella politica continuano a mantenere su giornali, riviste, case editrici e cattedre i ruoli in organico anche per la critica letteraria: e seri studiosi, saggisti intelligenti e brillanti giornalisti occupano spesso quei ruoli. Ma condannati ormai ad una finzione: che fuor di quella civica società di tutti e di nessuno nessun'altra possa esistere. Ecco perché la sopravvivenza di un critico del tipo ora ricordato, il critico-saggista, lo situa in quella zona che per tradizione è considerata conservatrice quando non reazionaria.

In quello scritto esprimevo ancora un dubbio, che tendeva pateticamente la pagina. Il dubbio di «un errore di lettura della realtà sociale». Se avessi sbagliato? Uso per modestia il singolare. Se le determinazioni di classe, la «piccola borghesia» autobiografica, il gusto e il gesto giacobino, eccetera, dietro uno schermo di frasi mi avessero celato la reale realtà? Avessero avuto ragione i miei vecchi amici, ormai indistinguibili dai miei nuovi avversari e raggruppati nella opposizione democratica e «scientifica» o nella maggioranza «scientifica» e democratica? Sono certo ora che posso aver sbagliato io ma che loro non hanno avuto e non avranno mai ragione.

L'oggettività possibile infatti non coincide con la favola della coesistenza né la realtà del mondo col mondo dello sfruttamento generalizzato e scientifico.

Non è questa una nota introduttiva ad una raccolta di scritti letterari? Perché si divaga? Perché, diciamo la verità, l'attività della critica letteraria sembra sempre più *superflua*? Forse perché di fatto la critica è sempre meno valutazione e sempre più discorso programmatico-metodologico o variazione soggettiva, quindi inverificabile? La tradizione critica di tipo valutativo è veramente entrata in conflitto con le forme più recenti di critica interpretativa. Metodi esegetici moderni sebbene semisecolari – le critiche stilistiche, semantiche, neoformaliste, strutturaliste, con le loro numerose sottospecie e varietà – fanno appello a tutta una serie di particolari discipline per situare i propri risultati (di fatto, anche se non sempre dicono di volerlo) nella cosiddetta «scienza della letteratura», considerata come una delle «scienze umane».

Quei metodi si sono esercitati largamente anche sulla letteratura contemporanea; come tutti sanno, è quanto è stato fatto dai formalisti russi ad Auerbach, da Contini agli ultimi francesi. Ma quando non vi cercassero pretesti per ricerche settoriali (del linguista, del sociologo, dello studioso di metrica, eccetera) i cultori di quei metodi proprio intervenendo sulla letteratura contemporanea dovevano tendere ad identificarli con la critica senza aggettivo: perché la distinzione fra letteratura non-contemporanea e contemporanea non è una distinzione empirica e cronologica (né può essere dissolta idealisticamente in nome della contemporaneità della storia per lo storiografo) ma corrisponde alla distinzione fra giudizio storico-valutativo (o prospettivismo dal passato al presente) e giudizio di tendenza o di gusto (ossia prospettivismo dal presente al futuro). I cultori di quei metodi se volevano sfuggire alle detestate «concezioni del mondo» e alle scelte di tendenza ossia di prospettiva dovevano esser tratti ad obliterare il giudizio storico-valutativo, a trattare nello stesso modo i vicini e i lontani. La descrittiva è ricca, agguerrita, insostituibile: ma il discorso che viene *dopo*, chi lo pronuncerà? L'inverso dello specialista, il critico-saggista tanto spregiato? Ecco torme di esegeti, gonfi di schede troppo esibite per non essere intimidatorie, rovesciare neologismi critici sull'autore ultimo nato; come anche noi si fosse nati ieri e non si sapesse che le valutazioni peggiori son quelle inconfessate ed il peggior uso delle metodologie che rifiutano i criteri di valore è quello ideologico, cioè l'introduzione surrettizia di un criterio di valore. A molti scrittori e gente di lettere, graffiati da delusioni politiche vere o procurate e attenti a restare nella corrente, quelle metodologie critiche son parse pietosamente intercedere fra la letteratura – che è sempre e necessariamente in sospetto e in difetto – e il temuto fondo delle «scienze», molto pregiato fra i potenti. Così, in un modo dettato da una lunga tradizione italiana, da quegli strumenti di severa filologia – linguistici, semantici o altri – hanno spremuto fuori qualche altra estetica o addirittura criteri di interpretazione di mezzo mondo.

Si capisce allora che gli scorsi anni siano venuti riproponendo domande che dall'età romantica ad oggi avevano avute non poche formulazioni e risposte. Come è possibile la letteratura? E: come è possibile la critica letteraria?

Fino a venti o quindici anni fa, sebbene il paradosso e le antinomie della scrittura letteraria (e, in minore misura, di quella critica) fossero tanto conosciute che tutta una corrente letteraria italiana, quella che s'accompagna al nome dell'ermetismo, se ne era fatta fondamento, simili domande non avrebbero potuto, come oggi fanno, porsi con tanta brutalità d'accento. Perché la letteratura aveva allora nel nostro paese un suo luogo, privilegiato e isolato a un tempo; e la «illegalità», la «impossibilità» del discorso poetico, l'afasia che sempre lo minaccia (come, in modo diverso, accade anche alla saggistica e alla critica-saggistica) erano come un riflesso, nella coscienza degli autori, del silenzio che li circondava, della loro separazione dalla società. Non è questo, e ben conosciuto, uno dei motivi maggiori della poesia di Montale? L'organizzazione culturale non era poi troppo mutata dai tempi di Leopardi e dell'editore Stella. La gente della mia età ha fatto a tempo a conoscerla: Firenze letteraria, Napoli crociana, Torino già liberalsocialista... Oggi invece quella organizzazione, dove sopravvive, non ha più alcuna funzione selettiva o critica. Oggi la contestazione alla legittimità, al «luogo» del discorso letterario o critico, viene direttamente dall'esterno, aggredisce l'autore. Non è l'impreciso «mondo», è lo specifico «mondo del libro», della «cultura», della «letteratura» a strappargli gli ultimi resti di decoro sociale, a contestargli ogni cura d'anime; e tanto più quanto più l'udienza pare estendersi e il pubblico. Perché in verità lo scrittore non scrive per *il* pubblico; ma per *un* pubblico – o per nessun pubblico presente; che è lo stesso.

Fin qui però, fin dove il discorso rimane generico, non può avere che un modestissimo interesse; mutano le cose invece quando la contestazione che la società odierna pronuncia verso la letteratura viene considerata in tutt'altro modo, anzi rovesciata. Si tratterà allora di quella critica che il «movimento reale», il movimento che di fatto combatte la presente società di classe, muove alla condizione, allo status, che le organizzazioni rivoluzionarie e i loro ideologi intesero attribuire – nello scorso mezzo secolo – alla poesia.

E questo il tema di molte delle pagine che seguono. Il tema è il rapporto fra comunismo e antifascismo, fra antifascismo e letteratura impegnata; e se qui si pronuncia per l'antifascismo la parola «fine», questo è con un preciso intento non soltanto polemico ma di storia della cultura, nella certezza che troppo tarda una reinterpretazione della nostra storia recente e in quella della nostra letteratura contemporanea; sebbene si sia già impreso a lavorarvi. D'altra parte anche gli altri temi che tornano in questi scritti (l'opportunità di liberarsi dalla nozione di «intellettuale organico» per una diretta inserzione di ognuno nella lotta politica di classe nazionale e internazionale; la necessità di afferrare tutti gli strumenti di lettura e di intelligenza che la cultura capitalistica ha messo a nostra disposizione per usarli contro i nessi visibili o invisibili che quella cultura legano al sistema della inumanità stabilizzata; l'inclusione – necessaria e condizionante ormai qualsiasi pensiero, anche

il discorso critico e quello poetico – della prospettiva in cui operano le società cosiddette «sottosviluppate») tutto questo, ancora pochi anni fa, sembrava bizzarro o pretenzioso.

Oggi comincia a sembrare persino ovvio. La divisione, l'interruzione delle false solidarietà, della falsa unità (che ho auspicato da quando m'è parso intendere quanti beni preziosi si andassero sprecando e invilendo, ad opera di alcuni, da noi, sotto l'apparenza di quei valori) diventa una realtà. Non per opera mia né di qualche altro: ma per obiettiva pressione delle cose nella mente degli uomini. Nelle dichiarazioni di «congedo» che si leggono nelle ultime pagine di *Astuti come colombe*, alcuni amici avevano voluto benevolmente scorgere un accesso di eloquenza. E certo ci si difende male dal cattivo gusto della bella frase quando si parla, o si crede di parlare, da soli. Ma spero oggi quegli amici comprendano che facevo, e me ne scusino, sul serio.

Contro le apparenze e persino contro la lettera di buona parte di questi scritti, credo che oggi vi sia «luogo a procedere». Vorrei che questo capissero i più giovani, anche se questo libro può sembrare scritto tutto in negativo. Non si tratta di «speranze» a breve scadenza: quando si sono impiegati vent'anni di vita a cercar di uscire dai termini morali dei vent'anni precedenti, può restar tempo per l'ingenuità ma non troppo ne resta per le illusioni. Il rischio di scambiare difficoltà personali con situazioni a dir poco universali, di mitologare la biografia? Certo. Ma se rileggo quel che scrivevo, nel 1957, a conclusione di *Dieci Inverni*, mi dico che è proprio vero: quando non si spera più nulla per sé si comincia a veder più chiaro. C'è luogo a procedere: nell'ordine dell'agire pratico ossia politico e anche in quello, paradossale più di sempre, della parola letteraria. Che ormai solo se accetta di venir emessa senza speranza di ritorno o di eco *può* attraversare, quando che sia, il corpo dei suoi destinatari. D'altronde, come far capire che la nostra speranza non è in un futuro cronologico se (come suona una amica parola) «il mio futuro non è che il presente di un altro»?

Vorrei nessuno si scandalizzasse perché in queste pagine passano locuzioni e modi del linguaggio della religione e della metafisica. Non le impiego a caso. M'aiutano a manifestare una continuità di intenti che credo esista fra i propositi che quei linguaggi interpretavano ed i nostri. Nelle età di ripiegamento e di sconfitta – e la nostra lo è, da noi almeno – è inevitabile il linguaggio tradisca un'imprudenza che all'azione non è concessa. Ragione e sapere sembrano allora tutte dalla parte di chi crede coincidere con la realtà effettuale. Ma la sola cosa importante è che coloro cui questi scritti sono destinati rechino innanzi le condizioni che rendono inutile ogni discorso allusivo, obliquo, duplice; com'è, ancora, questo. E coloro sono quelli che debbono portare infinitamente più avanti di me la «verificazione de' poteri» in che molto giustamente «i commissari della Nobiltà» scorgevano le premesse della «deliberazione in comune».

Se scrivere è opera di delazione e di doppio giuoco né esiste altra lingua fuor di quella degli schiavi (o dei padroni), scrivere, voler poesia o letteratura è alludere (mai

non più che alludere) anche ad una diversa possibile codificazione del reale e del linguaggio.

Alla domanda dunque «com'è possibile la letteratura?» posso allora rispondere soltanto così: a chi per destinazione di classe o elezione viva al confine fra certezza e precarietà, fra partecipazione all'esistenza e diniego di essa; e si sia esercitato a percepire così i vuoti d'aria dove più la realtà sociale sembra compatta e soda, a intendere sotto i passi cavità imprevedute, a costui l'Altro, il Diverso, se apparve dapprima con la maschera incantevole e repulsiva del Sacro, può finire col rivelarsi per quel che invece è, ossia composto di uomini. Non di tutti o di chiunque; ma di una parte. Non trasfigurati da lontananze storiche o geografiche o sociali, anzi fatti simili, anche se da quelle provengano, ai visi quotidiani che incontriamo, al nostro aspetto stesso: in un loro complesso, articolato, talora contraddittorio agire verso una finalità ora soggettivamente cosciente ora oggettivamente determinata da una coscienza non individuale.

Quegli uomini – e noi siamo del loro numero – vicini o lontani, non cessano di poter tornare ad essere Altro o Diverso; perché il loro formicolio può, per l'operatore di poesia, rifarsi inafferrabile, i loro (i nostri) visi confondersi in una oscurità che altri secoli avrebbero chiamata «notte dell'anima». Ma di fatto essi continuano a muoversi nella direzione delle nostre ragioni più ostinate, nelle volontà dei primi anni, quasi confuse con le rivelazioni d'infanzia. Vengono alla luce. Quel loro moto ha una sua legge interna, organizza il proprio rischio secondo una metrica, ha un suo modo di protendersi in clausole e cadenze, che sembra e forse è quello stesso delle opere di poesia, scritte o da scrivere. *Così, dunque come da un'altra riva, è possibile la letteratura.*

Nella prima parte ho raccolto scritti sulla condizione dello scrittore e del critico e su taluni falsi problemi, come quello dell'erotismo nella letteratura e dei rapporti fra l'industria e le lettere. L'ultimo di quelli si ricollega invece ad un tema abbastanza desueto, e se ne era discorso una decina d'anni fa: che cosa può *fare* lo scrittore.

Non posso, come sarebbe dovere, ringraziare chi m'ha aiutato a redigere questo libro perché non c'è nessuno dei miei conoscenti che discutendo o ascoltando non vi abbia collaborato. Nulla certo avrei scritto senza le parole di contraddittori o di avversari ma soprattutto senza l'eloquenza comprensibile e i silenzi dei veri nemici. A questi gli anni ultimi hanno fornito potenti e miserabili strumenti di persuasione e spavento, lessici della dimissione, verbi chimici che tutto tramutano lasciando tutto apparentemente intatto. Io ho cercato di intenderli. Fra i primi decisi a correre il rischio di decifrare la nuova lingua, che è mortale, Raniero Panzieri non è più vivo per impedirmi di scrivere il suo nome.

Prefazione alla seconda edizione (1969)

La poesia «regressiva» e il rifiuto della letteratura.

Credo di dover considerare le più serie critiche che a questo libro sono state rivolte; ma quelle veramente capitali, per essermi venute indirettamente, ossia per essere scritte in cifra nella realtà sociale in cui vivo, non possono avere in questa occasione risposta adeguata. Per esempio, non pochi giovani sensibili ai problemi politici hanno reagito alla tesi (*Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*) che conclude indicando l'esistenza di elementi «regressivi» nell'arte e nella poesia. Alcuni vi hanno scorto una sorta di dimissione del cosiddetto «impegno» o, peggio, di ripiegamento opportunistico mascherato da una postura retorico-eroica. Non so quanto servirebbe rammentare che il termine «regressivo» non voleva avere un significato soltanto negativo. Può essere interamente negativo solo per chi creda che tutto debba essere subordinato al primato della lotta politica immediata.

Bisognerebbe allora riprendere il discorso da principio e tornare a spiegare attraverso quali mediazioni la poesia, anche grazie ai suoi caratteri «regressivi», *può* essere un momento decisivo di quella totalità «uomo» (naturalmente, nella sua specificazione sociale, di classe, ecc.) che è oggetto del momento politico. Ma molti hanno rilevato che i più giovani e più decisi a volere nuove forme di vita associata dicono di avere poco o punto interesse per la letteratura e la poesia. È facile profetizzare che pagheremo tutti assai caro l'eventuale rifiuto a ricercare, di quel disinteresse, le vere ragioni; perché è facile sentire che un unanime appello ai moventi più seri della scrittura e della poesia sale dal fondo dei più antiletterari documenti della nuova lotta contro la società presente. (Uno dei motivi profondi, ad esempio, della forza di certi testi cinesi non è nella loro qualità letteraria ma nel loro aperto o sottinteso richiamarsi formale ad un modo di comunicazione che è «letterario» perché eccentrico rispetto alle forme occidentali di scrittura comunicativa di tipo scientifico e perché vuol cogliere insieme la quotidianità e la totalità del destinatario).

Non parlo, naturalmente, degli esempi di pessima letteratura occasionalmente presenti negli scritti giovanili, soprattutto nella primavera 1968 e a Parigi: parlo di alcune fondamentali esigenze delle nuove forze politiche e più spesso antipolitiche, che seguiranno certo a non riconoscersi nella letteratura propriamente e volgarmente detta ma che di fatto affermano modelli di comportamento e proposte di libertà che hanno come equivalente non già *quel che* dicono poeti e letterati ma il modo di usare il linguaggio che è specifico della poesia e della letteratura. Questa

distinzione parrà sottile e sofisticata; tanto che dovrò poco oltre tornare sull'argomento. Eppure non andrà molto tempo e quanto vado dicendo – ossia ripetendo da pensieri più ricchi e coerenti dei miei – comincerà ad essere meglio inteso. Il disprezzo e l'indifferenza odierni verso poesia e letteratura, prova evidente dell'amore e della passione per le verità e i modi di essere che dovrebbero essere incarnati anche dalla poesia e dalla letteratura, se li abbia cari chi poeta e letterato si presume. Incorre giustamente in quel disprezzo o indifferenza nella misura in cui è troppo poco poeta o letterato, non nella misura in cui troppo lo fosse; ossia davvero persuaso e impegnato a conoscere prima e a risolvere poi in quella unica dimensione le altre dimensioni dell'esperienza e dei doveri.

Uso del linguaggio e forma della vita.

Una delle critiche che mi sono state rivolte riguarda un'affermazione contenuta nello scritto sul *Mandato degli scrittori*: che l'uso letterario del linguaggio sia omologo a quell'uso formale della vita che è il fine e la fine del Comunismo. Mi si è detto che l'idea di un uso formale della vita, l'idea di una forma ordinatrice del caos esistenziale è tipica del razionalismo borghese predicato dal ceto degli intellettuali che si prendono – ossia si presero, nell'età romantica – per legislatori dell'umanità.

Quando parlo di uso formale della vita intendo la possibilità di dare, più che un ordine, una intenzione alla propria esistenza; è l'intenzione a riordinare il passato e il presente.

Tale proposta ha avuto, nella storia dell'occidente greco-cristiano e poi in quella protestante-borghese, le caratteristiche di un dover-essere, di tipo – da due secoli almeno – idealistico. Ma tutte le formulazioni che rifiutavano le etiche coscienziali, la salvezza cristiana o l'universalismo kantiano, anche proponendo la tramutazione di tutti i valori, finivano pur con un *savoir vivre*, con una proposta di vita. Quella comunista – quando parla del libero sviluppo di ognuno e di tutti – non fa eccezione.

Va semmai precisato che quando si parla di una finalità (il termine *ad quem* del romanzo secondo Lukács) è difficile non impiegare le referenze del razionalismo borghese, ma non è difficile vedere come la prospettiva ne esorbiti. Prima di tutto perché la trasformazione comunista dei rapporti sociali implica la modificazione dei rapporti fra razionale e irrazionale come fra conscio e inconscio; e poi perché quando si parla di uso della vita si intende uso della sua interezza. Non c'è la contraddizione che i miei critici hanno voluto affermare, fra la radicale opposizione arte-vita (che è del pensiero classico tedesco e di ogni pensiero classico) e il carattere formativo o pedagogico attribuito da quel medesimo pensiero alla espressione artistica. Basti il nome di Schiller. Che poi i romantici conservatori o reazionari abbiano dimenticata sempre più l'opposizione (ma bisognerebbe dire: la distinzione) fra arte e vita a favore di un vitalismo nell'arte e di un estetismo vitalistico, questo prova solo che la cultura borghese ha una storia. D'altronde, a respingere l'accusa di prospettiva estetistica (e

cioè che l'omologia suggerita implichi, che so, una vita trattata come opera d'arte) basterà dire, o ripetere, che cosa si intende per 'uso letterario del linguaggio'.

Per chi almeno non identifichi realtà e linguaggio, usare il linguaggio a fini letterari significa strutturare un organismo comunicativo complesso a partire da più intenti, vari quanto a grado di chiarezza cosciente, rivolti sia all'interno che all'esterno della comunicazione medesima che li unifica. Il fare artistico-letterario ha per oggetto se stesso e le proprie conseguenze, è transitivo e intransitivo: Ora, questa ambiguità o ambivalenza si ritrova in qualsiasi adempimento parziale dell'esistere e dell'agire, nell'ordine della volontà, dell'intelletto e della prassi; in ogni esercizio di libertà. Essa quindi accompagna anche tutta la prospettiva dell'uso formale della vita: che è fine a se stesso ed è i propri contenuti; è individuale e collettivo. Ma qui l'analogia deve arrestarsi. La parola non è la cosa, la letteratura non è la vita.

L'uso del linguaggio letterario propone, è vero, schemi di ordinamento dell'esistenza; ma quell'ordinamento viene consumato in figura, in fantasma. Per parlare in termini di psicanalisi: non si muta in «bisogno» né chiede, come la «domanda», risposta. Rimane «desiderio»; e in questo senso contiene, un elemento regressivo, giovanile o puerile. Per questo solo nell'arte, intesa nel significato più vasto, e, per essa, nell'uso letterario della forma, quell'adempimento assume la forma appunto *di un oggetto* a funzionamento simbolico, in cui la proposta e il proponente coincidono.

Ma perché continua a parermi importante quel confronto? Perché fra le critiche che, in genere, sono state mosse al mio «formalismo» – e cercherò di dire più oltre in che senso vadano accettate – privilegio ora questo loro aspetto, apparentemente poco rilevante? Perché *se si nega la realtà di quella simmetria fra uso letterario della lingua e uso «formale» della vita* – in quelli almeno che sono, fin d'ora, i suoi «territori liberati» – *non s'intenderebbe più per quale motivo e come esista una serie di relazioni fra moto storico complessivo di una società data in un tempo dato, i moti particolari e parziali, le biografie individuali e le «forme»; in particolare le «forme» artistiche e poetiche; e sarebbe assurda la pretesa di qualsiasi storiografia e sociologia.* Ora mi è facile ammettere che sia indimostrata, e magari indimostrabile, la corrispondenza fra una struttura stilistica data e la struttura di un corpo storico-sociale; ma non posso dire che altrettanto indimostrata sia la corrispondenza fra struttura di un corpo storico-sociale e struttura, ad esempio, dei comportamenti. Mi pare che non si dica nulla di scandaloso, e nemmeno di nuovo, ponendo in parallelo – senza la ridicola pretesa di ritrovare determinismi cari al positivismo di cent'anni fa – le articolazioni e gli stilemi superficiali o profondi dei rapporti interumani (con quel che implica questo termine, nel pensiero marxista) e quelli, superficiali o profondi, con cui si costituiscono le «forme» artistico-poetiche.

In questo medesimo libro ho parlato di «imitazione della storia in prospettiva» e credo si possa ora intendere meglio che cosa volessi dire. Imitazione o mimèsi della «natura» è cardine di antichissimi e moderni «realismi», che seguito a ritenere sostanzialmente valido criterio di giudizio. Ora, che quella «mimèsi della natura» sia,

in realtà, «mimèsi della storia» è nozione ovvia, almeno dal pensiero classico tedesco a Lukács. Solo che nella concezione del realismo moderno quella mimesi della storia è stata veduta e interpretata soprattutto a livello di alcuni e non di alcuni altri elementi delle opere – le «situazioni», i «personaggi», ad esempio – e di un «genere» soprattutto (il romanzo), respingendo come deteriore formalismo la ricerca di quella medesima «imitazione» là dove opera in modi meno visibili sebbene altrettanto profondi. Per la formula proposta, dicendo «linguaggio» si intendono naturalmente tanto i maggiori quanto i minori «segni», dal «genere letterario» al fonema. Anche l'«uso formale della vita» implica, e più implicherà, tanto le vocazioni supreme quanto le più impercettibili scelte.

Da quanto qui si dice mi pare possano discendere alcune indicazioni per utili approfondimenti e per chiarire, fra l'altro, ragioni e limiti dei discorsi di fondo di questo libro. Ma vorrei insistere ancora sulle critiche ricevute per aver impiegato la nozione di «forma». Per un verso, quelle critiche «materialistiche» – che di tale nozione rammentano, a mia vergogna, le origini romantico-borghesi (dimenticando che la formalizzazione non è che un metalinguaggio o linguaggio secondo, inseparabile dalla esistenza di qualunque linguaggio umano) mi accusano di voler proporre al «proletariato» una coscienza razional-borghese gestita, una ennesima volta, dagli «intellettuali». Ma per un altro verso sono esse ad esaltare e mitizzare una «materialità» come mero «informe» plutonio, secondo una concezione fallica delle «forze rivoluzionarie», non estranea alla cattiva coscienza tipica degli «intellettuali» d'una volta, da noi ben vivi e predicanti tuttavia. Forse ci si potrebbe chiedere – e il discorso si porterebbe allora nell'ambito della disputa oggi corrente sulle relazioni fra avanguardie politiche e «masse» – a quali rapporti fra le classi si debbano i moduli più tipici di quelle situazioni; e se il luogo che letteratura e poesia (e i suoi «addetti ai lavori») hanno avuto e possono avere nel moto socio-politico cosciente, dopo più di un mezzo secolo di conflitti (largamente ricordati nelle pagine di questo libro), non sia così tragicamente precario proprio perché la figura di necessità e di giuoco che la poesia propone è la meno lontana da quella, iscritta nell'avvenire, delle più limpide volontà rivoluzionarie. È la proposta che non intende opportunità di tempo e luogo e vuole tutto subito perché finge di essere un essere mentre non è altro – ma non è affatto poco – che un'immagine.

Ci viene spiegato poi che le classi subalterne vivono, almeno nel nostro paese, in una cultura definibile come combinazione – necessariamente contraddittoria – di elementi ereditati da fasi storiche pregresse, di quelli attualmente ricevuti-imposti dalla classe dominante e finalmente di modificazioni creative operate su quelli e questi. La storia delle avanguardie rivoluzionarie, d'altra parte, si accompagna alla volontà di chiarire alle classi subalterne la composizione ideologica della loro cultura e di spingerle a rifiutarla e distruggerla in tutto o in parte per assumere altri criteri ideologici, altri metri di giudizio e di comportamento.

Si direbbe che quando le minoranze o avanguardie rivoluzionarie tendono a sostituire (nelle frazioni delle classi subalterne che sono oggetto immediato del loro

operare) gli elementi ideologico-culturali ricevuti-imposti *al presente* dalla classe dominante con i risultati (valori, metodi) da esse avanguardie raggiunti nel corso del loro conflitto ideologico con la classe dominante, si abbiano allora quella deviazione e quell'errore che il gergo politico chiama deviazione dogmatico-settaria ed errore del soggettivismo.

Quando quelle medesime minoranze o avanguardie tendono invece a privilegiare gli elementi culturali delle classi subalterne, in quanto loro *passato*, e a fare della loro riscoperta o sistemazione il sostituto dei valori imposti al presente dalla classe dominante, si avrebbero la deviazione e l'errore che si chiamano, deviazione del populismo ed errore del nazionalismo.

Nel primo caso si propone alle classi subalterne la forma culturale ultima e suprema della classe dominante: ossia il suo massimo livello di autocoscienza. E la prospettiva implicita in tutte le teorie e le pratiche delle «minoranze creatrici»; ed è presente anche nel leninismo che non a caso si origina dalla confutazione del populismo russo. L'odio per gli elementi culturali imposti alle classi subalterne è in quelle minoranze almeno pari al disprezzo per l'eredità ideologica delle classi oppresse. Così accade frequentemente (e ne abbiamo esempi ogni giorno) che a quella duplice negazione succedendo l'immaginazione di un vuoto, quest'ultimo venga colmato postulando sempre presente nelle classi subalterne un alto potenziale di nichilismo ideologico, che invece è soltanto la proiezione della inconscia volontà autodistruttiva di minoranze intellettuali sradicate tanto dai valori della cultura dominante quanto da quelli della cultura subalterna. Non dico che sia questa la regola. Dico che certo è questo il pericolo.

Nel secondo caso sembra invece che le minoranze o le avanguardie rivoluzionarie vogliano ripetere, con tutta la frazione delle classi subalterne che esse possono influenzare ed organizzare, il medesimo proprio processo di fuoriuscita dal complesso di valori ideologico-culturali delle classi dominanti. Ma quel fondamento ideologico che le avanguardie, nella prima ipotesi, assumevano autoinvestendosi a guida può scoprirsi insufficiente ad organizzare la cultura subalterna. Gli elementi recepiti dal passato, quanto più sono stati elaborati dalla esperienza di vita e di conflitti delle classi subalterne, tanto più divengono alleati, o concorrenti – e talvolta avversari – della cultura «avanzata» delle minoranze. Queste ultime allora si vorranno unire, anzi confondere, almeno in parte, con le classi subalterne o con gli «oppressi ideologici». Di fatto, affermando valori esistiti ed esistenti più che valori da incarnare, l'atteggiamento populista è quello di una secessione, che si organizza a difesa dall'assalto dei nuovi «valori», che i settori culturalmente più avanzati della classe dominante adattano e truccano per farli accettare o imporli ai subalterni. La resistenza populista accade che abbia – per esempio nella difesa di elementi culturali nazionali contro la disgregazione imperialistica – significato e portata oggettivamente rivoluzionari ma entrerà in crisi quando si trovi a dover affrontare di nuovo il contatto con l'altro da sé; sarà sempre una crisi da agorafobia, prezzo pagato per

ottenere la saldatura ideologico-culturale (anche etica ed estetica dunque) fra minoranze rivoluzionarie e classe subalterna.

Il compito ideologico non è dunque quello di dar forma ad un informe (soluzione tipica del razionalismo borghese), di venerare un informe (soluzione dell'estremismo vitalistico e avanguardistico) o di difendere un catalogo di forme (soluzione del populismo) ma di criticare l'immagine mistificata, ossia la forma illusoria, che la classe oppressa ha di se stessa. Non quindi col tradizionale processo di assunzione a coscienza e a consapevolezza, ma con la proposta di attività, di prassi; formalizzanti o, se si vuole, liberanti. Vale a dire *comportamenti capaci di allargare l'area di disponibilità delle esistenze, di mutare in scelte la maggior quota possibile di destino, di creare autenticità con frammenti di inautenticità.*

Ecco che si ritrova qui – non più come affermazione generica, ma come uno specifico itinerario di azione politica – il tema dell'uso formale della vita. Con riferimento dunque ad una esperienza di questi anni, va ricordato che dentro e attraverso gli attuali diversi regimi politici e sociali, anzi quasi indipendentemente da essi, gruppi e ceti hanno acquisito o ricevuto la possibilità di disporre di sé, di formalizzare un settore della propria esistenza più ampio di quanto prima non potessero; nel privilegio o lottando contro il privilegio altrui, nell'agio o nella rivolta. Quei gruppi o ceti sono venuti in sostanza a rifiutare, per amore del concreto, ogni dover essere finale perché remoto e imperativo; e a riproporsi, negli intervalli e quasi nelle nicchie del presente, anticipi di concretezza o di «felicità» non individualistica. Non importa, qui, ripetere la confutazione teorica di quegli atteggiamenti: perché contengono un prezioso, insostituibile elemento di avvenire. Quel che venti anni fa era oggettivamente regressivo oggi può assumere tutt'altro valore. Essi rivendicano di fatto aspetti dell'esistenza che mostrano una solidità o permanenza molto maggiori di quanto non abbiano gli aspetti storico-sociali. Nessun «uomo eterno»: ma aspetti storici che hanno assunto l'apparente costanza della «natura», come la successione delle età e delle generazioni, la mortalità, la sfera dei bisogni biologici e quella dell'inconscio; aggiungerei taluni modi dell'operare fabril e, almeno per certi suoi aspetti, il linguaggio.

Inutile nascondere: rivendicare quegli aspetti implica anche riproporre e rivalutare modelli di comportamenti e di linguaggio-pensiero a struttura mitica e simbolica. Possiamo, di questo, deprecare i pericoli; non evitare l'interrogativo, pratico e immediatamente politico, sui modi che aiutino a non separare l'ordine delle *certezze* razionalscientifiche dalla presente e potente esigenza di verità; non solo, dunque, di *sapere* ma di *sapienza*.

Non si deve rinunciare a nulla.

«Far poesia non è dunque oggi, quando i termini del contrasto di classe hanno raggiunto la loro nudità estrema ed essenziale, niente di più che cedere all'invito suggestivo di una tradizione, anzi d'una consuetudine cristallizzata. Non so come, a

chi tratta parole in forma letteraria, non si geli la lingua in bocca, ogni qualvolta arriva ad essere capace di intendere la condizione nella quale il mondo si trova. Mai la necessità ha raggiunto un livello così estremo, mai le parole sono state così inadeguate allo scopo».

Queste parole (di Asor Rosa) benché scritte in polemica tanto col mio far poesia quanto col mio discorrere, in questo libro, di letteratura, m'avevano trovato in un primo momento straordinariamente consenziente. Era proprio quello che ero venuto dicendo e ripetendo in più luoghi di questo libro. L'inadeguatezza della parola, l'afasia indotta dallo spettacolo del reale, la coscienza che l'illusione poetica contemporanea si sostenga solo grazie ad una «consuetudine cristallizzata» sono situazioni tutt'altro che sconosciute ai moderni. Chi scrive le ha frequentemente esasperate proprio perché intendeva colpire i due ottimismo (simmetrici e finalmente congiurati): quello della «partecipazione», dell'«impegno» che in vecchie e nuove forme intendeva «servire» la Causa rivoluzionaria e quello, apparentemente opposto, dell'antideologismo avanguardistico, neopositivistico, tecnologizzante. Proprio con questo libro e con le numerose metafore che lo formano avevo cercato di dare formulazione a quel «gelo», lasciando sussistere al più una ipotesi ironica e sinistra di poesia, risonante nel vuoto. Insomma ero persuaso che, di fronte a quelli che parevano episodi successivi di degradazione culturale e politica della rivoluzione socialista in Europa, la rigida difesa unica possibile fosse quella che, appunto parlando d'altro, indicasse inflessibilmente il Primo e Solo Necessario Assente.

La critica che mi veniva rivolta era anche una accusa di scarsa coerenza: chi predica il silenzio, mi si diceva, cominci col tacere. Mi si diceva che la situazione era estrema; che «bisogna rinunciare all'uomo», che «la bellezza, la consolazione, la speranza, il dolore, il piacere, debbono essere cancellati dal nostro orizzonte»; che la «lotta di classe non passa attraverso le idee, i valori, la cultura».

A questo punto ho cominciato a capire dove fosse il mio errore. Certo, dire «a questo punto» e «ho cominciato» è una metafora. La critica a quell'errore non si è iniziata come revulsione a formule estetizzanti e pseudoreligiose quali quelle ora citate. No, essa è cominciata nei fatti, intorno a me, di questi anni.

Il mio errore non era, così credo oggi, nella sopravvivenza di una ostinata vocazione o presunzione letteraria, con i suoi vizi e le sue decorazioni, per entro discorsi che si volevano di ideologie e di politica. (Si è pur sempre fatti del proprio passato ed esso è il punto di partenza del peggio ma anche del meglio. E potrei ripetere anch'io che non mi interessa tanto che cosa è stato fatto all'uomo quanto che cosa egli fa di quel che è stato fatto di lui). E nemmeno era, il mio errore, in quel che anche i più benevoli amici mi rimproveravano, ossia di civettare con le allegorie del linguaggio religioso.

No, *il mio errore era, diciamolo, di non aver sufficientemente difeso la insostituibilità del discorso poetico e letterario*. Era l'errore di avere eccessivamente esaltato l'afasia, la tragicità, l'impossibilità della parola letteraria, di avere non solo ceduto alla tentazione orgogliosa di un diniego della propria vocazione ma di aver incitato altri a farlo;

quando invece si può volgersi ad una vocazione nuova solo al fine di raggiungerla un grado di autenticità e valore più alto di quello antecedente al mutamento o conversione. E veramente è quel grado che conta, non il punto di applicazione dalla propria energia al vero, se si crede ad una circolazione interumana delle opere. Se insomma c'è un errore in questo libro – e ve n'è più di uno – non è senza parentela con quello che m'è occorso di scorgere nelle frasi sopracitate. C'è invero dell'estetismo in ogni *dichiarata* disperazione; c'è della pseudoreligiosità di chi continua a chiamare *soltanto* rivoluzione politica quella che dovrebbe riconoscere, ad esempio, come *la proiezione nella storia di un atto di fede nell'indimostrabile legame e presenza di viventi, di passati e di venturi*. Senza volerlo e magari a parole negandolo, c'era in quei miei scritti qualcosa che mi faceva partecipe di una avanguardia di virtuosi «dèmoni» e dei suoi rischi dogmatico-settari.

Non sarà mai raccomandato abbastanza di non dimenticare che il movimento del reale non coincide con quello delle nostre teste. Chi mi accusa di teorizzare i miei casi privati, ha ragione. Ma dovrò ancora una volta ripetere che ormai solo la dichiarata ed esibita accettazione di un punto di vista soggettivo mi sembra possa diminuire il rischio di involontaria mistificazione ideologica del nostro prossimo? E, nello stesso tempo, perché non dirlo, quei casi personali non fanno che riflettere, nella nostra società e poi nelle nostre teste, un mutamento accaduto lontano da qui, dove si decidono le sorti politiche del mondo.

Rammento infatti che negli anni in cui è stata scritta la maggior parte delle pagine di questo libro (1959-64), era ancora valido per la maggior parte degli italiani politicamente presenti la formula della unità antifascista nella più autorevole interpretazione, quella del comunismo di Togliatti. L'opposizione *nuova* di sinistra era di pochissimi giovani e meno giovani, ignorati, derisi e boicottati da *tutte* le forze culturali e politiche della Sinistra «storica» (sindacati, partiti, editoria, stampa). Nulla o quasi si sapeva dell'esistenza di una opposizione nuova in Usa (i primi fatti di Berkeley sono dell'autunno 1964). Il conflitto cino-sovietico ed i movimenti del Terzo Mondo erano, ancora nel 1962, minimizzati dalla stampa comunista. Annunciare o augurare nel nostro paese – come è detto nella prefazione 1965 – «l'interruzione delle false solidarietà, della falsa unità» non avrebbe potuto esser fatto allora senza un di più di sforzo, dunque di gesto. La interruzione o rottura, intellettuale e politica, con la gente della mia età era quasi il contrario di quanto avrebbe voluto la sua intenzione oblativa; era la prova orgogliosa d'una coerenza che non poteva raggiungere i suoi veri destinatari immediatamente perché quella rottura separava me e i miei vicini dagli strumenti di comunicazione gestiti dal blocco dei governativi e degli oppositori ufficiali e accettati. Si situava – in un adeguato sistema di comunicazioni – sotto la rubrica «poesia». Nulla di strano che come tale possa continuare ad essere letta.

Il vero distacco dal passato è invece venuto solo quando non si è più stati soli e pochi. Ora la peggiore tentazione sarebbe, per chi è come me, quella della corsa in avanti. A queste parole, il sorriso di scherno o di impazienza del giovane politico o

politicizzato non mi rallegra né mi turba. Il mio servizio non passa attraverso di lui più di quanto non passasse, vent'anni fa, attraverso l'intimidazione dei funzionari stalinisti. Ma servizio è. Chi ha detto che lo scrittore deve stare di fronte al «popolo» come il bufalo d'acqua di fronte al ragazzo che lo guida e ci giuoca? Però, per quanto giovani, i nuovissimi politici è difficile abbiano la grazia e l'allegria del ragazzo delle risaie.

Questo breve commento alle critiche ricevute si è mutato in una critica al mio lavoro. «*Come da un'altra riva, è possibile la letteratura*», scrivevo qui nel 1964. Ah, quando si dice così eloquentemente di voler essere dalla parte dei morti e dei non nati ancora, significa che non lo si è veramente ancora o meglio non si è ancora capito che l'altra riva non c'è e che i morti e i non nati ancora esistono con noi su *questa* riva. Ero, eravamo troppo affascinati, nei giovanili anni di eccidi e di città irreali, dal vuoto e dalla vicinanza dell'annientamento perché nei versi e nelle prose non ne rimanesse la nostalgia. Quasi mai abbiamo saputo cogliere «il fiore vivente». Ora comincio a intendere che la grande letteratura e la grande politica del nostro secolo è quella che impugna la Negazione con la gioia di una Affermazione e che per essa il mondo è fitto di realtà, pieno di morti e di vivi come una pagina di Proust o come una Rivoluzione culturale. C'è veramente da aver paura per la propria debolezza, per la pochezza degli strumenti – di virtù e di conoscenza – che ci sono rimasti; per l'irrecuperabile ritardo con cui ci siamo messi per una strada più difficile. Che cosa tutto questo ha a che fare ancora col marxismo? Con che diritto usare ancora la parola rivoluzione, con la sua inarrestabile sequenza di metafore? E come suona anche per chi l'ha scritto, il titolo di questo libro.

Credo che licenziando le bozze d'una ristampa un autore non debba dire, a questo punto, proprio niente. Non può fare promesse. Come gli amputati, può sentir male là dov'erano stati i suoi libri, di versi e di prosa; passata l'età della confidenza e nell'impossibilità di riscriverli. Il resto è materia di un altro libro. O, più verosimilmente, di un altro uomo.